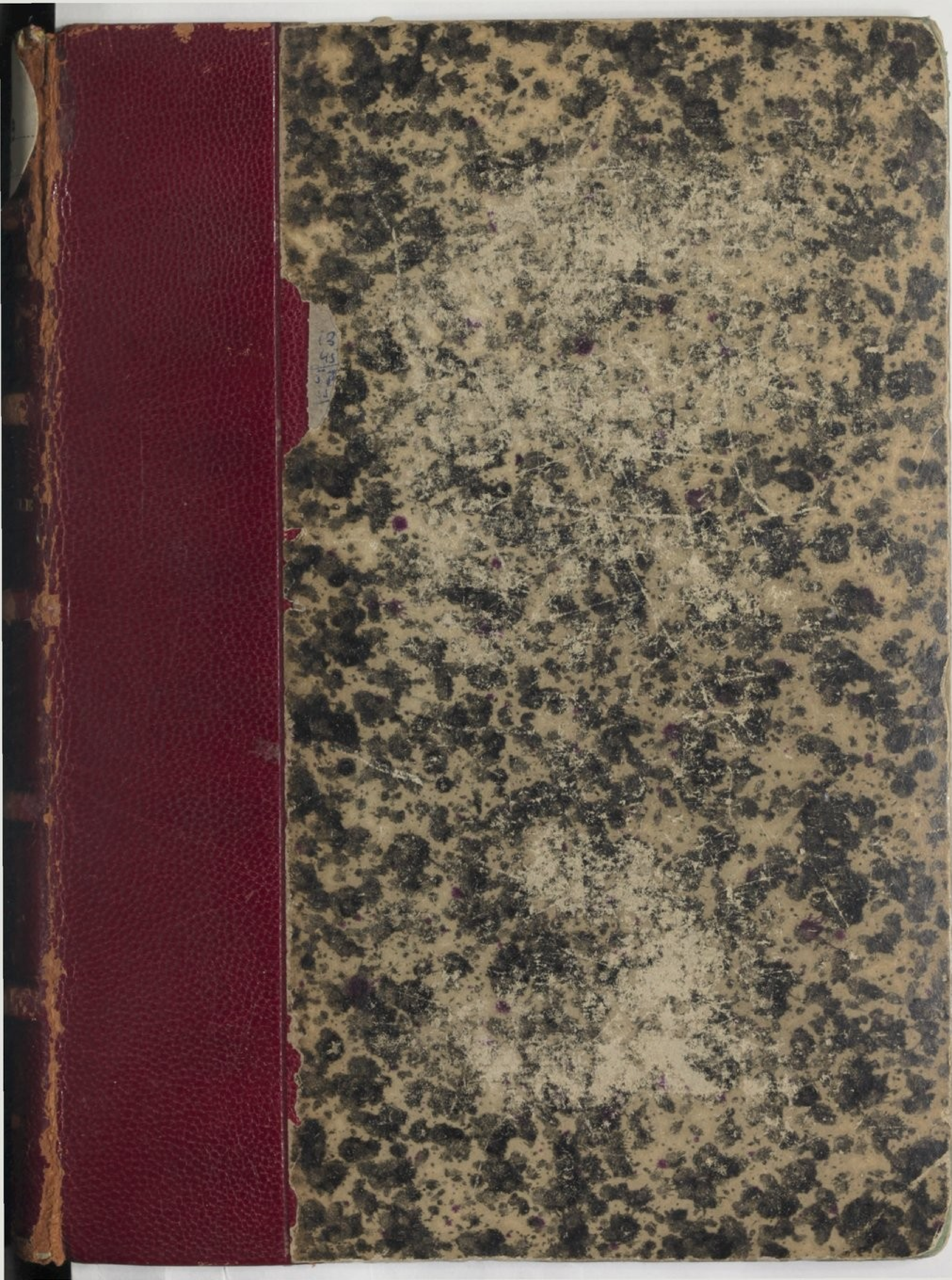
L'Art français, XVIIe siècle (1610-1690), par René Schneider,...



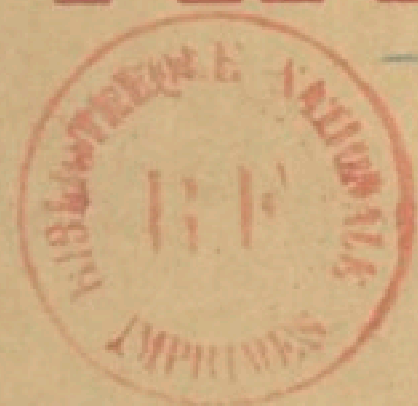




LES PATRIES DE L'ART

RENÉ SCHNEIDER
PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

L'ART FRANÇAIS



DIX-SEPTIÈME SIÈCLE



HENRI LAURENS, Éditeur, PARIS

LES PATRIES DE L'ART



L'ART FRANÇAIS

LES PATRIES DE L'ART

Parus :

L'ART FRANÇAIS (*Moyen Age, Renaissance*), par René Schneider, professeur à la Faculté des Lettres de Paris. 1 volume (16 × 21), 149 illustrations.

L'ART FRANÇAIS (XVII[e] siècle), par René Schneider. 1 volume (16 × 21), 117 illustrations.

L'ART BYZANTIN, par Louis Bréhier, professeur à la Faculté des Lettres de Clermont-Ferrand. 1 volume (16 × 21), 106 gravures.

A paraitre :

L'ART FRANÇAIS, par René Schneider, professeur à la Faculté des Lettres de Paris :

XVIII[e] siècle.
XIX[e] siècle.

L'ART ITALIEN, par Louis Hourticq, professeur à l'École Nationale des Beaux-Arts.

L'ART GREC, par Gustave Fougères, de l'Institut, professeur à la Faculté des Lettres de Paris.

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET C[ie]. — MESNIL (EURE). — 1925.

LES PATRIES DE L'ART

L'ART FRANÇAIS



XVIIe Siècle (1610-1690)

PAR

RENÉ SCHNEIDER

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 117 GRAVURES

HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, PARIS

1925

L'ART FRANÇAIS

L'ART CLASSIQUE

SES CARACTÈRES, SA VERTU, SES LIMITES

L'esprit classique est une des formes de notre génie. Il est aussi ancien que les vénérables tympans de l'art roman où il ordonnait déjà en compositions claires des visions apocalyptiques de solitaire au désert. Mais c'est à la Renaissance qu'il commence à déclarer sa doctrine, à choisir dans le monde antique les formes qu'il juge le plus aptes à l'exprimer, et c'est aux XVIIe et XVIIIe siècles qu'il règne glorieusement sous les auspices de la Monarchie absolue et de droit divin. Il est donc essentiel à connaître, d'autant plus que l'ardent Romantisme, cherchant à se rattacher par-dessus ces deux siècles au Moyen Age douloureux et sanglant, a essayé de le discréditer. Il a ses excès, mais à travers nos révolutions artistiques et malgré nos merveilleuses conquêtes son idéal nous hante toujours.

Il pense les choses autant qu'il les observe : c'est un art intellectuel. Après les avoir regardées consciencieusement, honnêtement, il leur fait subir son pouvoir d'épuration pour les rapprocher de la beauté qu'il conçoit : c'est un art platonicien. Il rebâtit l'Univers suivant des lois qu'il lui impose : c'est un art volontaire. Et il affirme ainsi la

supériorité de l'œuvre d'art sur la Nature qu'elle maîtrise : c'est un art orgueilleux.

Ils ont tous le culte de la raison. Poussin est logicien comme Descartes ou Corneille. Mansart et Le Nôtre savent aussi bien que Pascal, Racine, ou Boileau, « ce que c'est que l'ordre ». Versailles, c'est le beau obtenu par la méthode : il est équilibré et harmonieux. L'artiste alors construit, organise, par le jeu naturel de son esprit et de son œil.

Et il construit selon des règles. Car il y a des règles : c'est le premier et le dernier article de foi. Des règles qui s'enseignent et s'apprennent comme un catéchisme. L'art classique en effet est en son essence la croyance en l'éducation. Le Moyen Age avait bien aussi une initiation, et très forte, qui se transmettait hiérarchiquement du maître au compagnon et à l'apprenti ; mais elle était surtout empirique, riche en préceptes pratiques, élaborés et reçus dans le secret corporatif. Cela ne l'empêchait pas du reste de servir à merveille le sentiment spontané, qui créait l'expression émouvante. Quand le Romantisme, qui aspire à rejoindre le Moyen Age sur les ruines de l'art classique en proclamant la Liberté, fera revivre l'art expressif, il sèmera le germe de l'anarchie. Dès la fin du XIXe siècle l'instinct sacré, baptisé du nom de génie, n'accepte plus de discipline, refuse de suivre des maîtres et d'apprendre le métier. « Je vois comme ça », commençaient déjà à dire ces beaux émancipés, Diaz, Isabey, Decamps. Nous savons de nos jours où peut mener, en dépit des chefs-d'œuvre, cette déclaration des Droits de l'artiste. Le XVIIe siècle au contraire affirme sa faillibilité inéluctable quand il est réduit à lui-même. Certes, « le don » est précieux : les Conférences de l'Académie ne cessent de le déclarer ; mais il ne peut rien de durable sans l'appui d'une doctrine et d'un ensei-

gnement organisé. Aussi, les deux cents ans qui vont de Poussin à David nous offrent bien quantité d'œuvres sans génie : aucune n'est insignifiante ou nulle. Quand elle n'exprime pas une sensibilité d'élite, elle reflète un système solide de principes et de formes, édifié lentement par



Fig. 1. — POUSSIN. LES BERGERS D'ARCADIE.
(*Musée du Louvre*)

1638. Quintessence de l'esprit classique et cartésien. Art réfléchi et volontaire qui pose le groupe dans la campagne, un tombeau au milieu du groupe, une inscription au milieu du tombeau, et sur l'inscription, c'est-à-dire sur l'idée génératrice de la composition, le doigt du berger, souligné par son ombre portée. Silence, gravité et poésie. Composition en bas-relief, attitudes plastiques, couleurs désaccordées. *Photo Alinari.*

l'expérience collective des siècles. Même chez des artistes secondaires, chez Gaspard Dughet, Houasse, Van Loo, Lagrenée, elle a la cohésion et la transparence du cristal. Le classicisme est aux médiocres une armature : là est à la fois son danger et sa grandeur, qu'il faut accepter ensemble. Elle soutient la débilité de l'artiste quand il est faible, mais elle ajoute sa force à celle du génie. Sauf au

XVIII[e] siècle, par exemple chez Fragonard, on ne trouvera guère ici de pochades enlevées sous le coup d'une impression passagère. Même quand l'œuvre est bâclée (ce qui est rare), on sent que précisément c'est grâce à des principes fortement élaborés par l'École, patiemment appris par l'élève. C'est ce qui fait l'incomparable beauté de leurs dessins, même les plus spontanés.

Idéal du beau, méthode et règle pour l'atteindre, l'art classique ne croit pas devoir les inventer. Ce serait fantaisie. Or il veut être objectif, et pour cela il veut que son idéal soit historique, c'est-à-dire fondé sur l'autorité du passé. Passé deux fois auguste ; l'antiquité gréco-romaine et l'Italie (car il n'avoue pas ses emprunts fréquents au Moyen Age). Il paraît que deux fois au cours des âges l'observation de la nature et la raison réfléchie, intimement unies, ont créé des chefs-d'œuvre devant lesquels toutes les générations ont plié les genoux : de Périclès à Auguste et de Raphaël aux Carrache. Étudions ces époques « de maturité et de perfection » ; prenons-leur, non seulement des sujets, mais même leur vision : non pour les copier, loin de là, mais pour faire comme elles, c'est-à-dire pour suivre leur méthode. Repousser l'expérience des siècles est une présomption aussi caractérisée que celle de vouloir se passer de maîtres. C'est aussi une insanité, car le monde moderne, plus il va plus il est condamné à se souvenir. L'Académie sur ce point est aussi nette que La Bruyère : l'éclectisme est pour nous une nécessité, puisque nous sommes venus trop tard dans un monde trop vieux. Nous savons trop de choses, comme les Alexandrins, les Gréco-Romains et les Bolonais ! Nos pères du XVII[e] siècle, en faisant ces réflexions à la fois orgueilleuses et tristes, n'ont jamais songé au moyen dont s'est servi notre Néo-Archaïsme, avec Puvis de Chavannes ou Gauguin, pour se

refaire une jeunesse : recommencer humblement le chemin qu'ont parcouru en leur temps les vrais « Primitifs ». Ils l'eussent repoussé comme un paradoxe.

On ne fera donc désormais du nouveau qu'avec de l'ancien. Mais après tout, c'est tant mieux. Car la véritable originalité n'est pas d'inventer des formes, mais de recomposer d'une manière nouvelle, nouvelle comme notre pays, comme notre époque, comme le sentiment de chacun, celles que nous offre le merveilleux passé. A tout moment chez Poussin, chez Mansart, chez Boucher, chez David même, tout comme chez Racine ou La Bruyère, les énergies propres de l'individu et celles de la société s'emparent des données anciennes. Ils associent dans un effort commun l'humanité qui les a précédés, celle qui les entoure, et la leur propre. Voilà pourquoi leurs œuvres sont si riches. En fin de compte la noblesse, pour cet art gentilhomme, c'est d'avoir des aïeux. Tout ce qu'ils écrivent, tout ce qu'ils font, du moins jusqu'à Charles Perrault, implique cette foi absolue que le passé, loin de ne servir qu'à paralyser le présent, est le sûr appui pour la marche en avant. Ainsi l'art classique se sépare de Descartes après l'avoir approché. Assimiler complètement leurs méthodes est une erreur. Loin de faire table rase, il ne veut recommencer qu'avec l'apport des prédécesseurs. Descartes est un révolutionnaire. Poussin, c'est-à-dire l'art classique, est l'originalité dans la tradition librement choisie. Le génie, pour le XVII[e] siècle, c'est l'assimilation créatrice.

Art antiquisant et romaniste, voilà deux graves tares aux yeux de quelques historiens. Mais peut-être ont-ils jugé trop vite. L'art classique est libéral à sa manière. En théorie, il est vrai, il n'accepte que la beauté venue des rives lumineuses et nettes de la Méditerranée ; en fait, il regarde sans cesse vers le Nord, du côté de la Flandre du XVII[e] siècle,

vigoureuse, grasse, éclatante. De Van der Meulen à Desportes, à Largillière, à Oudry, à Boucher, à Fragonard, à David même, ils sont nourris de la bonne sève flamande. Ainsi continue la tradition séculaire qui depuis le XIVe siècle vivifie notre art national.

Car l'art classique ne regarde hors des frontières que pour devenir plus habile à refléter notre génie à nous. Cet art antiquisant et romaniste est essentiellement français, même quand il se souvient. Le Luxembourg n'est pas le palais Pitti, et il n'y a d'autres Versailles en Italie et dans l'Europe que ceux qui imitent la création du grand Roi. Poussin dans sa Rome adorée reste trois fois nôtre : il est de son pays, de sa province, et il est lui. Le règne de Louis XIV est une réaction universelle contre l'art baroque importé de « par delà ».

L'imitation entendue de cette façon originale a du reste un inestimable avantage : le contact des arts antique et italien communique au nôtre une large valeur humaine. Par son dessin, par toutes ses formes il cherche à dégager les caractères généraux de l'Homme, toutes ses « passions », la tendresse, la haine et la colère, le respect, l'orgueil de soi qui confère de la majesté. Le XVIIe siècle a le goût du raccourci. Il excelle aux proportions moyennes et au rythme calme des mouvements. Dans le monde et dans l'humanité il va tout droit au permanent et à l'universel. Voilà pourquoi le paysage de Poussin a la stabilité d'une architecture. Tous cherchent avant tout l'autorité de ce qui demeure. Aussi cet art est-il intelligible à tous. La clarté latine l'inonde. Toute l'Europe, attirée par elle, l'a imité.

Mais à cette matière universelle ils imposent, quelquefois malgré eux, la forme de leur temps. Autant que Français ils veulent être modernes, même ceux qui tiennent religieusement pour la supériorité des anciens. Dans les

sujets antiques (Alexandre ou César) ils insèrent spontanément l'allusion actuelle. Le Roi a la grâce d'Adonis et la force d'Hercule, ou la cuirasse d'un empereur romain, mais aussi la perruque de Louis XIV ! Ils transposent autant l'antiquité dans leur époque que celle-ci dans l'antiquité. En interprétant l'une par l'autre ils les faussent toutes les deux, mais c'est précisément cette inexactitude qui fait leur originalité savoureuse. Aussi tout l'art de l'époque est-il fortement marqué de cette empreinte historique qu'on appelle un « style ». Même dans l'œuvre la plus docile aux formes antiques ou romaines il y a le style Louis XIII ou Louis XIV. Même en dehors des détails de mode et des accessoires qui datent, un certain port de tête, une gravité d'expression, une robustesse générale, un rythme tranquille, lui donnent l'air du temps. Toute personne un peu avertie de l'histoire du goût français saura « dater » de très loin non seulement un portrait, mais des personnages fictifs, une « fable » du temps de Poussin ou de Le Brun. En chaque période d'une société vivante il y a une commune manière d'être, de sentir et de voir, à laquelle nul artiste n'échappe. Ces dévots du permanent et de l'universel surent donc être aussi des « contemporains », nés chrétiens et français sous le règne de Louis Quatorzième du nom.

Et puis l'art classique est tout de même plus large que le Romantisme (sauf Delacroix) ne l'a cru. Son étroitesse est surtout dans ses tendances. Il est très certain qu'il préfère l'homme à la Nature, mais il sait aussi, avec Poussin, Claude Gellée, Van der Meulen, accueillir largement les choses. Il préfère la correction et la décence des formes aux violences de l'âme, qui les déséquilibrent ; mais il sait aussi, chez Le Sueur ou Ph. de Champaigne, faire sourdre la vie intérieure. L'« honnête homme » de ce temps ne sait guère jouir de ses émotions en silence : tout de suite, il les

ramène à des formes oratoires; mais elles restent sous le verbe, et on en perçoit le pudique lyrisme. Les forces vives de l'art sont disciplinées, mais on les reconnaît quand on sait regarder. Il arrive même que l'inspiration qui est au principe de l'œuvre, reste dans l'effet, fraîche et vive : témoin les fougueux chevaux du Soleil, qui s'élancent en hennissant du bassin de Versailles. C'est que la règle même leur est devenue spontanée. Faire pyramider un tableau, réduire les formes humaines aux proportions antiques, balancer les masses, ne jamais placer les personnages sur une même ligne, contraster les mouvements, autant de règles d'École qui n'étouffent pas plus la vie (dans les belles œuvres) que les fameuses règles d'Aristote n'ont étranglé le génie tragique de Racine. Il y a du libéralisme et de la fantaisie sous la grandeur de l'art classique, et c'est lui qui a « couvé » la Régence.

L'ÉPOQUE DE RICHELIEU ET DE MAZARIN (1610-1661)

Effervescence. Lent, mais sûr acheminement vers l'ordre classique.

CHAPITRE PREMIER

L'ESPRIT ET LES TENDANCES

L'idéal classique ne s'est pas imposé du premier coup. Sa marche est fatale depuis la Renaissance, mais il achoppe à chaque pas. Sans doute l'esprit d'unité et de discipline gagne en même temps que le dogme monarchique ; Pascal est le contemporain de Poussin, et la raison est leur étoile, sinon leur dieu. Mais ni la vie de l'âme, ni la forte réalité, ni la Nature elle-même ne perdent leurs droits dans cet art qui vient de renaître.

Il exprime une société mal assagie depuis les guerres de religion. Sous la férule de Richelieu sectes et factions se cabrent. Protestantisme, Jansénisme, Fronde, Romantisme littéraire et artistique maintiennent les droits du sens personnel devant la triple raison sociale de la Monarchie, de la Papauté et du Classicisme. Une ardente renaissance religieuse soulève les âmes et fleurit en Ordres nouveaux,

dont chacun aura son art à lui. La Compagnie de Jésus se met à modeler les esprits et les consciences : elle leur persuade (comme à elle-même) qu'elles peuvent rester très pieuses avec une imagination païenne, que rien même ne flatte Dieu comme le décor italien à la mode et les formes antiques qui plurent à Jupiter. Dans le joyeux triomphe de la Contre-Réforme, elle reprend un vieux rêve qui fut celui de la Renaissance : helléniser le christianisme. Sous ses auspices, tout bourgeois de France, fidèle sujet de Sa Majesté et fils soumis de l'Église, sera humaniste avec délices. Après avoir fait oraison, il déguste des vers païens d'Horace dans une de ses odelettes de cristal. Mais que de rechutes !

En effet, une forte génération se lève, hardie, cavalière, romanesque. Richelieu est un homme de guerre sous la robe cardinalice. Louis XIII n'est heureux que le faucon au poing, Descartes fait la guerre, le duc de La Rochefoucauld fait la Fronde et ne devient sage qu'après le coup de feu qui a manqué de le rendre aveugle. Son amie la duchesse de Chevreuse court le monde sous l'habit d'un cavalier. La duchesse de Longueville fait les cent coups, puis vient s'abîmer dans la prière aux Carmélites de la rue Saint-Jacques. Pascal domine l'époque. Or ce géomètre est l'ascète passionné qui dans la nuit « illuminée » écrit sur un billet pour le coudre sous sa doublure : « Joie ! Joie ! pleurs de joie... » ! Entre les sectes, la guerre, le duel, la prière et l'amour, ces âmes viriles se trempent. Toutes les puissances de vie éclatent sous la règle, même quand elles l'acceptent.

Dans cette effervescence l'art est souvent un lyrisme mal contenu. Il se fait lentement à la discipline classique, mais elle craque sous ses primesauts. L'Académisme est dans l'air, mais il ne deviendra efficace dans les esprits que plus

tard. L'Académie royale de Peinture et de Sculpture n'est fondée qu'en 1648 et son influence ne sévira que sous le grand règne. L'Académie d'Architecture est postérieure (1671). La Maîtrise est encore la seule organisation d'artistes qui restent dans une large mesure gens de métier. Le premier Salon ne s'ouvrira qu'en 1667. Presque tous les artistes font un pèlerinage à la sacro-sainte Italie, mais l'Académie de France, sanctuaire du culte italien, ne sera fondée à Rome qu'en 1666. Chacun se hâte vers la ville de Raphaël et du Dominiquin, mais comme un « compagnon », parfois comme un bohême, vivant de son métier au jour le jour dans la grand'ville où il fait étape pour gagner de quoi continuer la route. Tel est forcé une première fois par la misère de s'arrêter à Florence et de revenir, une deuxième fois par la maladie de n'aller plus loin que Lyon : ce chemineau s'appelait Poussin.

Le riche et brillant Paris absorbe déjà la province, mais ces provinciaux déracinés y gardent la forte odeur de la terre natale. Antoine et Louis Le Nain restent, près du Louvre, des ruraux de Picardie. La vigoureuse sève flamande vient d'ailleurs fortifier la greffe provinciale. Voici que recommence l'éternelle histoire, celle des Limbourg au Moyen Age et des Clouet à la Renaissance. La merveilleuse renommée du mécénat royal et bourgeois, de la douce vie française, attire sur les bords de la Seine autour de Saint-Germain-des-Prés une grosse immigration de peintres dont les noms étrangers et étranges sont outrageusement francisés par ceux de chez nous, au point que souvent on ne les reconnaît plus. Pourbus et Rubens séjournent à Paris, achalandés, choyés. Philippe de Champaigne nous vient de Bruxelles. Certes Rome est la préférée ; mais les deux sources où s'abreuva toujours notre santé artistique restent également ouvertes. Nord et Midi,

Pays-Bas et Italie apportent à notre génie leurs vertus différentes, mais non opposées : car tous ces flamands d'Anvers et de Bruxelles ont déjà subi eux-mêmes l'irrésistible séduction du Sud.

Ardeurs mal réglées par le classicisme croissant, santé vigoureuse dont l'exubérance se dépense parfois en effets oratoires, réalisme foncier enveloppé de ce style mixte que composent ensemble l'antiquité gréco-romaine, la fastueuse Italie du Seicento, les Flandres et même l'Espagne de Loyola, tout cela c'est l'art baroque. Il est universel en Europe de 1590 à 1660 ; mais précisément l'intérêt est de discerner la saveur propre qu'il prend chez nous. Il y a un baroque français. Qui cherche à en démêler la complexité découvre très vite la profondeur du mot de Pascal : « Il y a un grand nombre de vérités qui semblent se combattre, et subsistent au fond dans un ordre admirable. »

CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE

La conception nouvelle de la beauté des villes. — Les églises. — Les formes de l'architecture privée : palais, hôtels et châteaux.

Une nouvelle conception de l'« Esthétique urbaine » commence à rajeunir nos vieilles villes du Moyen Age. Un ordre secret avait bien dessiné leur plan au cours des siècles, mais voici qu'à nos esprits abstraits, indifférents au pittoresque, il paraît confus et malsain. On a soif de la clarté des espaces libres, d'uniformité et de symétrie. « Symmetria ! » C'est le mot d'ordre que criaient les théoriciens de

la Renaissance italienne, de Francesco Colonna à L. Battista Alberti, et les nôtres après eux. Il faut que Paris soit aussi beau que Rome, et l'on se figurait ainsi Rome antique. Sauval voudrait que l'Ile Saint-Louis égalât l'Ile Tibé-

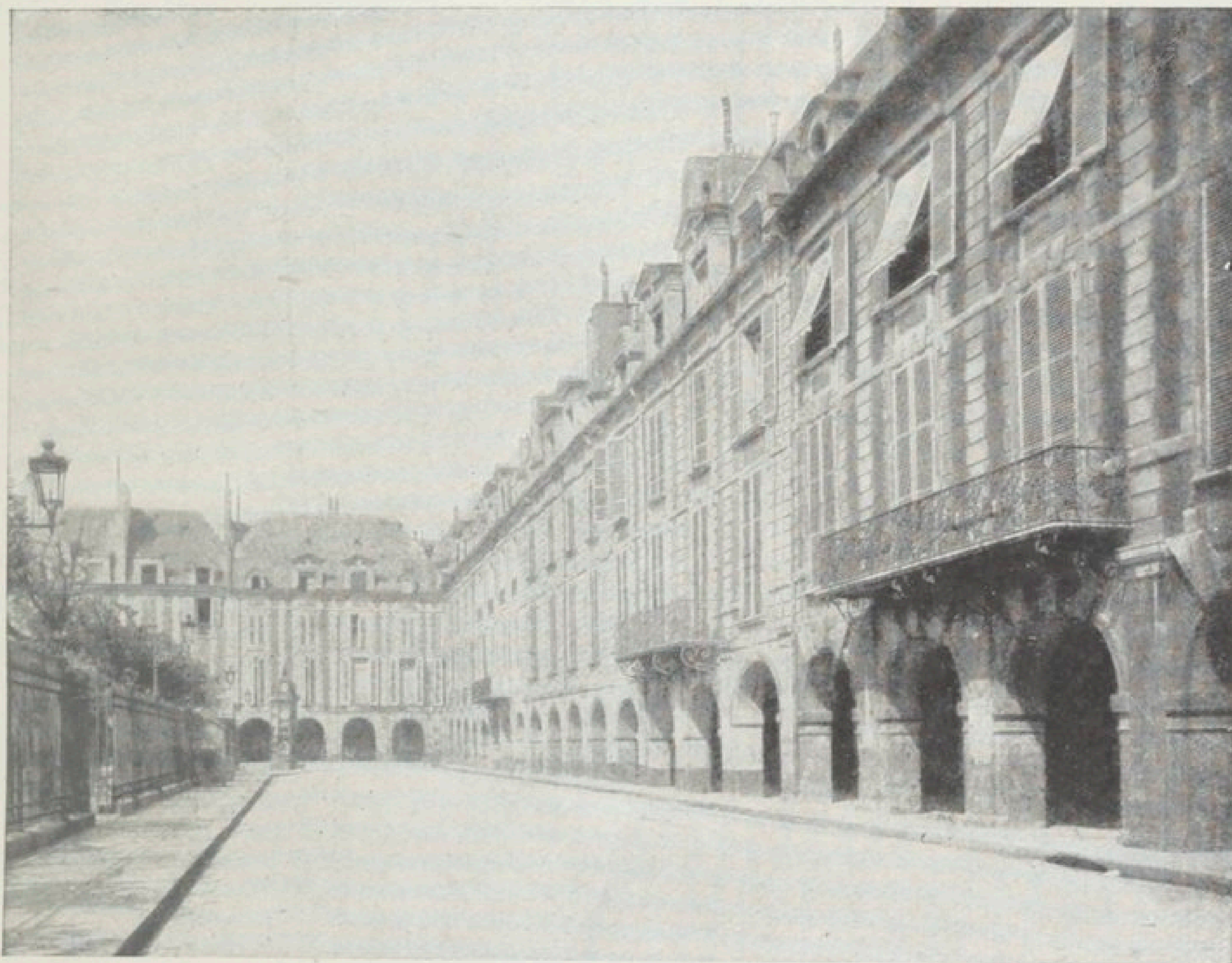


Fig. 2. — PARIS. PLACE DES VOSGES.

1607. Premier exemple des grands espaces libres et réguliers dans le Paris d'aspirations classiques. Vaste rectangle destiné à encadrer la statue du Roi. Jolis hôtels de brique rose et chaînages de pierre blanche sous combles d'ardoise bleue, dont chacun a sa silhouette. Aucune ordonnance sauf des semblants de pilastres. *Photo Atget.*

rine, qu'il croyait de marbre et harmonieuse comme une nef impériale. Aux deux extrémités de Paris la place Dauphine et la place Royale encadrent de régularité la statue du roi. Il est vrai que la fantaisie reprendra ses droits dans les charmants hôtels roses qui les encadrent (fig. 2). Des villes nouvelles, Henrichemont, Charleville, Richelieu, semblables à ces camps romains qui devenaient des colo-

nies puis des villes, coupent à angles droits leurs rues bien alignées, le long desquelles se déploieront des façades identiques. Descartes a défini avec sa précision ces cités



Fig. 3. — PARIS. ORATOIRE. CHEVET.

1621-1630 par Clément Métezeau et Jacques Lemercier. Persistance des formes gothiques sous un habillement baroque : combles aigus, tourelles d'escaliers au tournant du chœur, et contreforts-arcsboutants couronnés de pinacles. Église du Moyen Age déguisée en « temple » classique.

du rationalisme, qui sont à leur façon des discours de la Méthode. Ce sont des villes cartésiennes !

L'Architecture religieuse, favorisée par l'éclosion de nouveaux Ordres religieux, les embellit d'églises bien curieuses. C'est le fameux type baroque. Il est né en Italie de la pensée des Jésuites, traduite en pierre par Vignole avec des

souvenirs de Michel-Ange. Mais le nôtre à nous reste original. Les ordres gréco-romains y apportent la note humaniste. Puis, notre tradition gothique toujours vivante lui

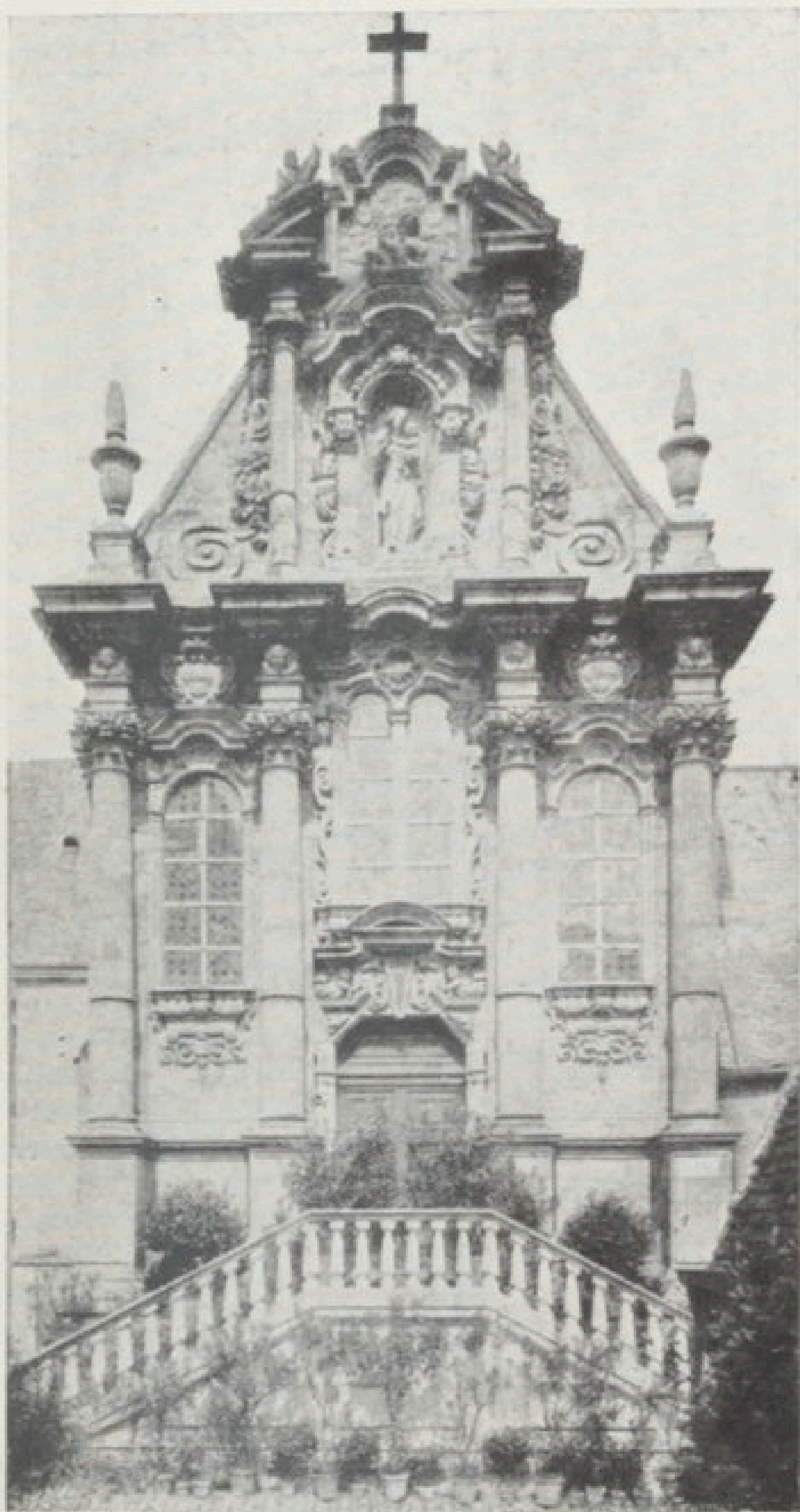


Fig. 4. — NEVERS. CHAPELLE DE LA VISITATION.
1639-1641. Luxuriance hispano-flamande. Décrochements et ressauts, frontons brisés, corniches redoublées sur fragments d'entablement, çà et là tracés sinueux, et malgré tout verticalisme traditionnel où pignon et fronton associent leur élan. *Photo Mieusement.*

donne l'élan : l'Oratoire (1621-1630) avec son verticalisme, ses arcs-boutants et ses pinacles, a l'allure d'une église du Moyen Age (fig. 3). La Compagnie de Jésus, qui sait bien que le catholicisme a fait corps durant cinq cents ans avec les formes médiévales, donne mission à ses architectes, le P. Durand, le P. Martellange, de leur

rester fidèles quand il se peut. Mais l'Espagne d'Ignace de Loyola, fondateur de l'Ordre, et la Flandre de Rubens les chargent d'opulence. Architecture véhémente, contrastée, donc essentiellement pittoresque. Deux ou trois ordonnances se superposent sur la façade, reliées par les fameux ailerons en volute que L. B. Alberti inventa pour Santa-Maria Novella. Mais elles ne sont que décor; et voici pour un siècle des façades décoratives en bas-relief. Archéologie peut-être, mais qui n'est que pseudo-antique! Les frontons triangulaires ou circulaires s'inscrivent l'un dans l'autre, les entablements se cassent, les moulures tressautent. Un « rinforzando » général fait rebondir ces masses un peu désarticulées, la surcharge du décor les alourdit. Pourtant notre baroque, s'il est exubérant, l'est bien moins que l'italien ou le flamand, par la grâce de notre éternelle mesure. La Visitation de Nevers (1639-1641), il est vrai, foisonne de luxuriance hispano-flamande (fig. 4), mais la façade de Saint-Gervais (1616-1621) dérobe au Colisée une de ses travées : elle est puissante et sobre. Et la façade de Saint-Paul-Saint-Louis (1627) concilie les deux esprits sous les auspices de l'Ordre qui aspire à unifier l'Univers : les Jésuites (fig. 5).

La marque distinctive est la coupole. Elle doit bien quelque chose elle aussi à notre vieille tradition du Moyen Age, mais quelles autorités désormais elle a pour elle! Le prototype glorieux, Saint-Pierre du Vatican, métropole de la Chrétienté dans la Ville Éternelle, les noms de Bramante et de Michel-Ange, le goût déclaré de la Compagnie de Jésus qui la propage par le monde! C'est qu'elle est à la fois catholique, romaine et pontificale. Jamais ne fut mieux exprimée par des formes architectoniques l'idée de souveraineté. Dressée sur la croix latine à l'intersection de ses branches, en pierre appareillée, elle est l'effort de l'archi-

tecte, le symbole d'une idée qui remue le monde, l'orgueil de l'Ordre qui l'érige et qu'elle signale au loin. Au-dessus de nos grandes villes s'arrondissent désormais ces gros bulbes :

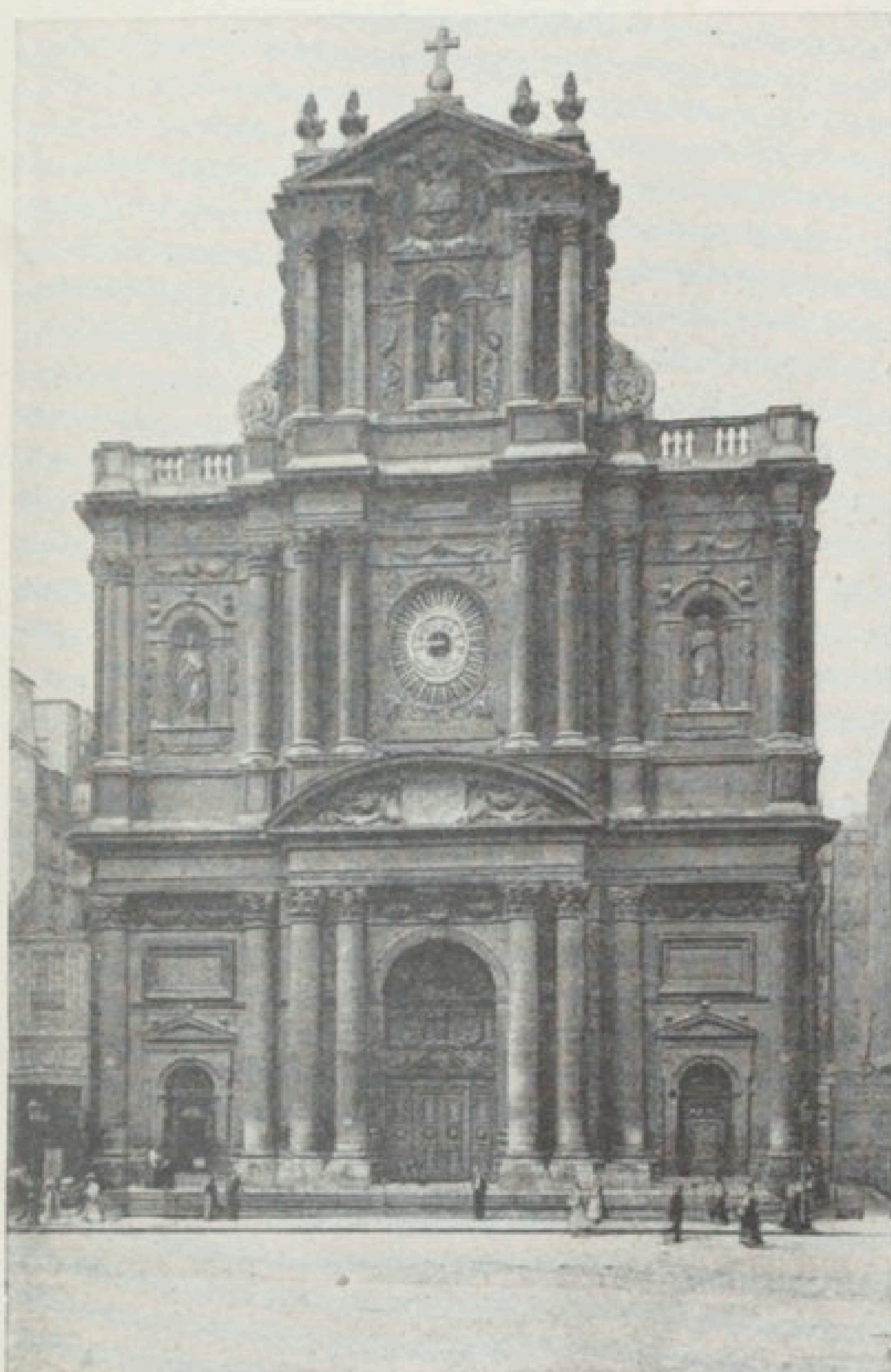


Fig. 5. — PARIS. SAINT-PAUL-SAINT-LOUIS.

Eglise des Jésuites, 1627. Interprétation franco-flamande du baroque italien. Façade en bas-relief, où l'esprit gothique dans la force ascensionnelle s'unit au rythme antique des trois ordonnances superposées. Vigueur des oppositions entre saillies et retraits et rinforzando général, mais effet de masse et relative sobriété. Exaltation pétrifiée.

Photo Lévy-Neurdein.

ils scandent leur horizon comme faisaient jadis les tours et flèches gothiques. Parfois le lanternon qui les amortit a lui-même l'aspect d'une flèche. Ils sont les notes dominantes du paysage urbain moderne. Celui de la Sorbonne est le premier (fig. 6). Celui du Val-de-Grâce, conçu par François Mansart dès 1640, s'en souvient mais pour le dépasser : il

est hardi et magnifique, mais son opulence un peu lourde s'écrase sur un tambour trop haut et épaissi par des contreforts trop saillants (fig. 7). Les chefs-d'œuvre vont venir; mais dès 1612 un architecte inconnu, peut-être le Père

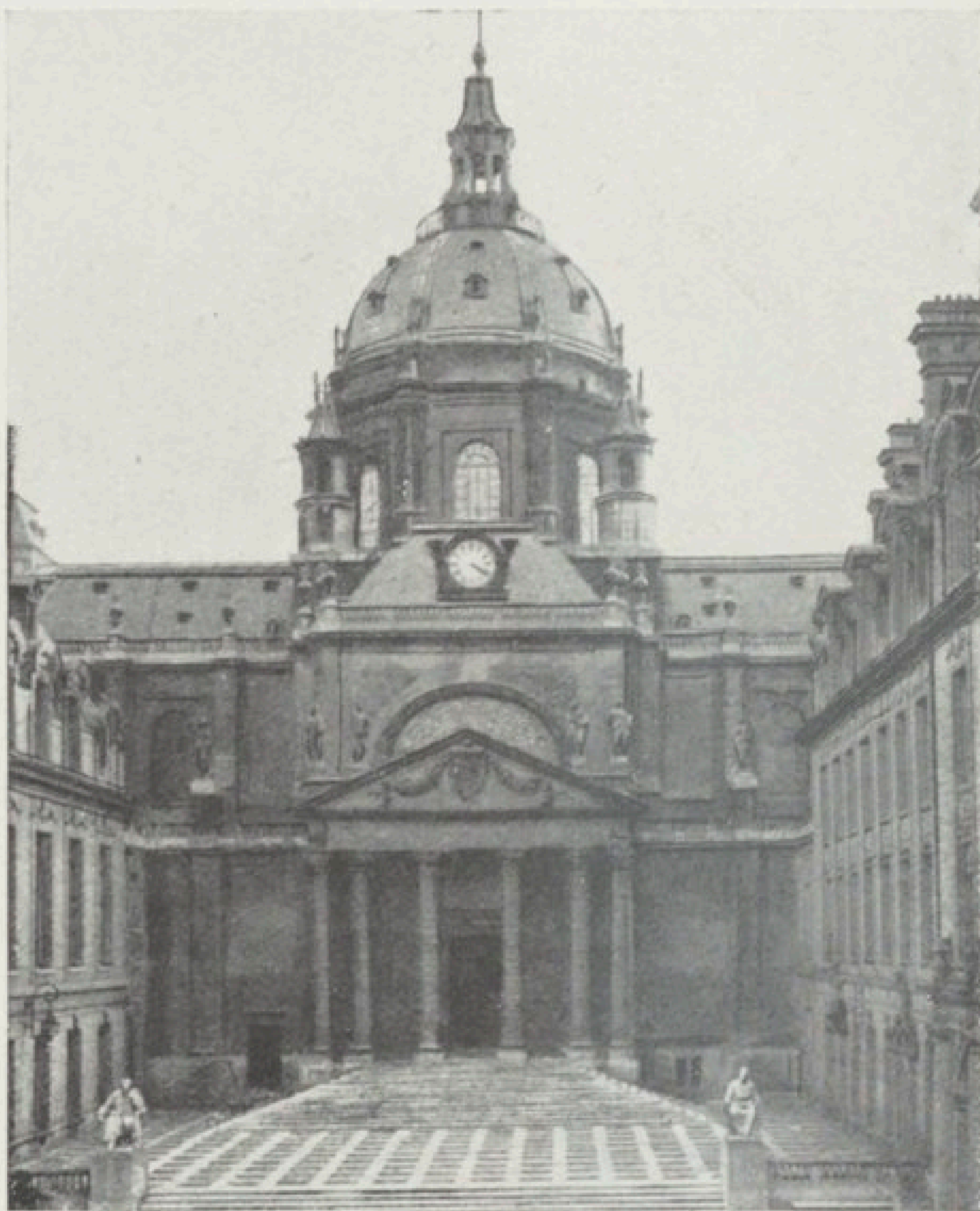


Fig. 6. — PARIS. CHAPELLE DE LA SORBONNE.

De Jacques Lemercier, 1635. Première imitation formelle à Paris de la coupole de Michel Ange à Saint-Pierre du Vatican. Plus de façade « baroque » en bas-relief comme celle qui regarde la place, mais portique hexastyle sur colonnes portantes et isolées. Premier exemple de ce parti « antique » qui ne sera repris qu'au XVIII[e] siècle par Soufflot à Sainte-Geneviève (Panthéon). *Photo Lévy-Neurdein.*

Jésuite Martellange, à la médiocre église de Saint-Pierre de Nevers pose sa coupole sur une croix grecque. La formule a de l'absolu. Sachons gré à l'art baroque d'avoir doté l'architecture religieuse, publique, même privée, de cette forme superbe et un peu oratoire, que nous prodiguons aujourd'hui comme un lieu commun, même sur nos grands

magasins comme l'appel de la réclame. Au-dessous, des arcades puissantes sur gros piliers romains portent le lourd berceau de la voûte; les bas-côtés se rétrécissent, la nef est ample comme une salle unique, propice à la parole.

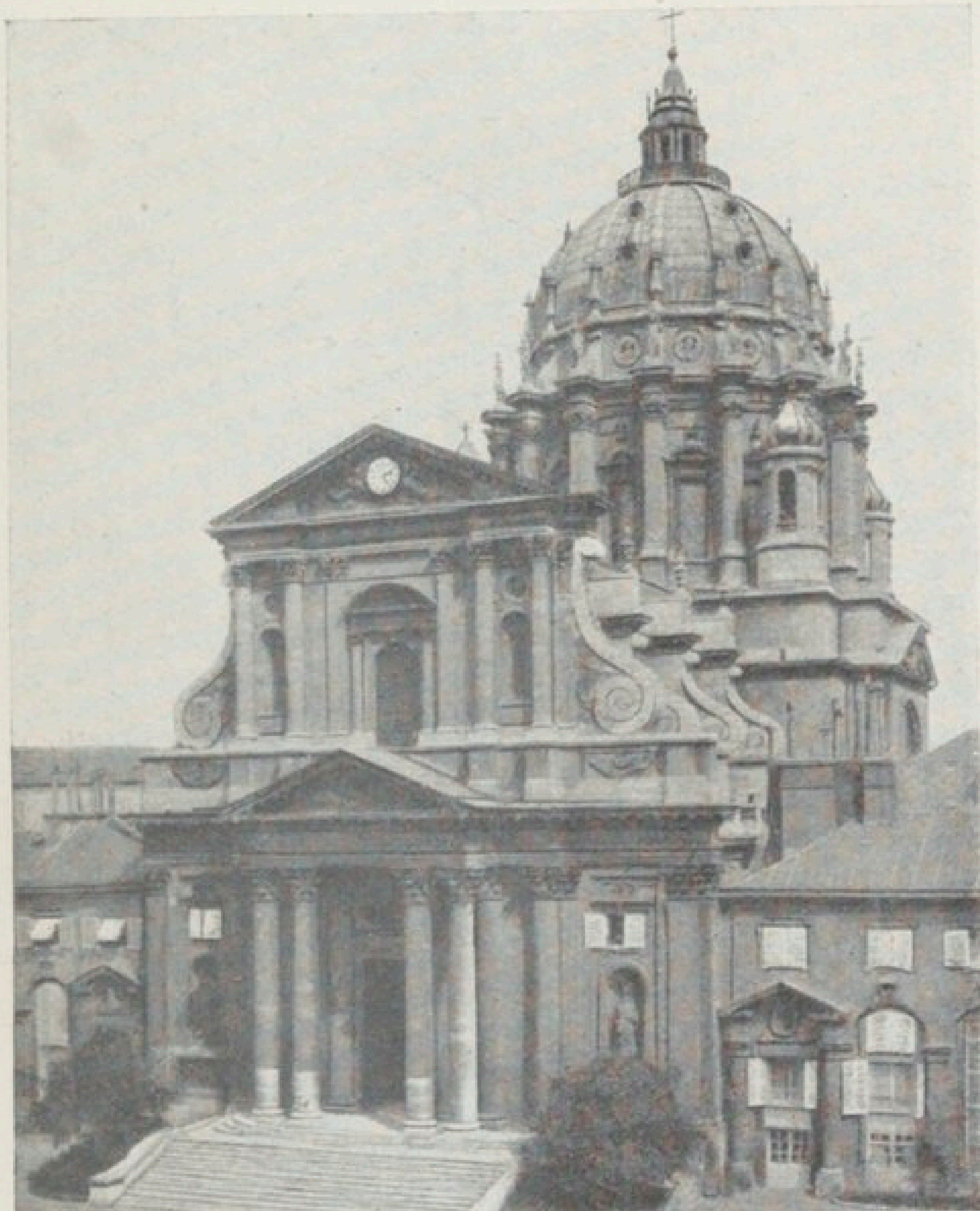


Fig. 7. — PARIS. CHAPELLE DU VAL-DE-GRACE. FAÇADE.

1645-1665. De Fr. Mansart pour la conception première. Type international créé à Rome par Michel-Ange, Vignole et Della Porta, propagé par la Compagnie de Jésus et adopté avec des différences par tous les Ordres religieux. Interprétation très originale de la coupole de Michel-Ange. Façade à ordonnances superposées et ailerons. Mélange d'antiquité romaine, de christianisme, de Renaissance italienne et d'esprit classique. *Photo Lévy-Neurdein.*

C'est bien l'idéal des basiliques romaines qui revit. La triomphante Compagnie de Jésus reprend la tradition du Peuple-Roi, qui avait d'ailleurs survécu dans certaines églises de Provence et du Languedoc. La clarté latine inonde ce vaste espace. Le luxe des détails, autels, balda-

quins, anime son aspect monumental et théâtral (fig. 8 et 9).
Certains médiévistes ont jugé sans sympathie ce type

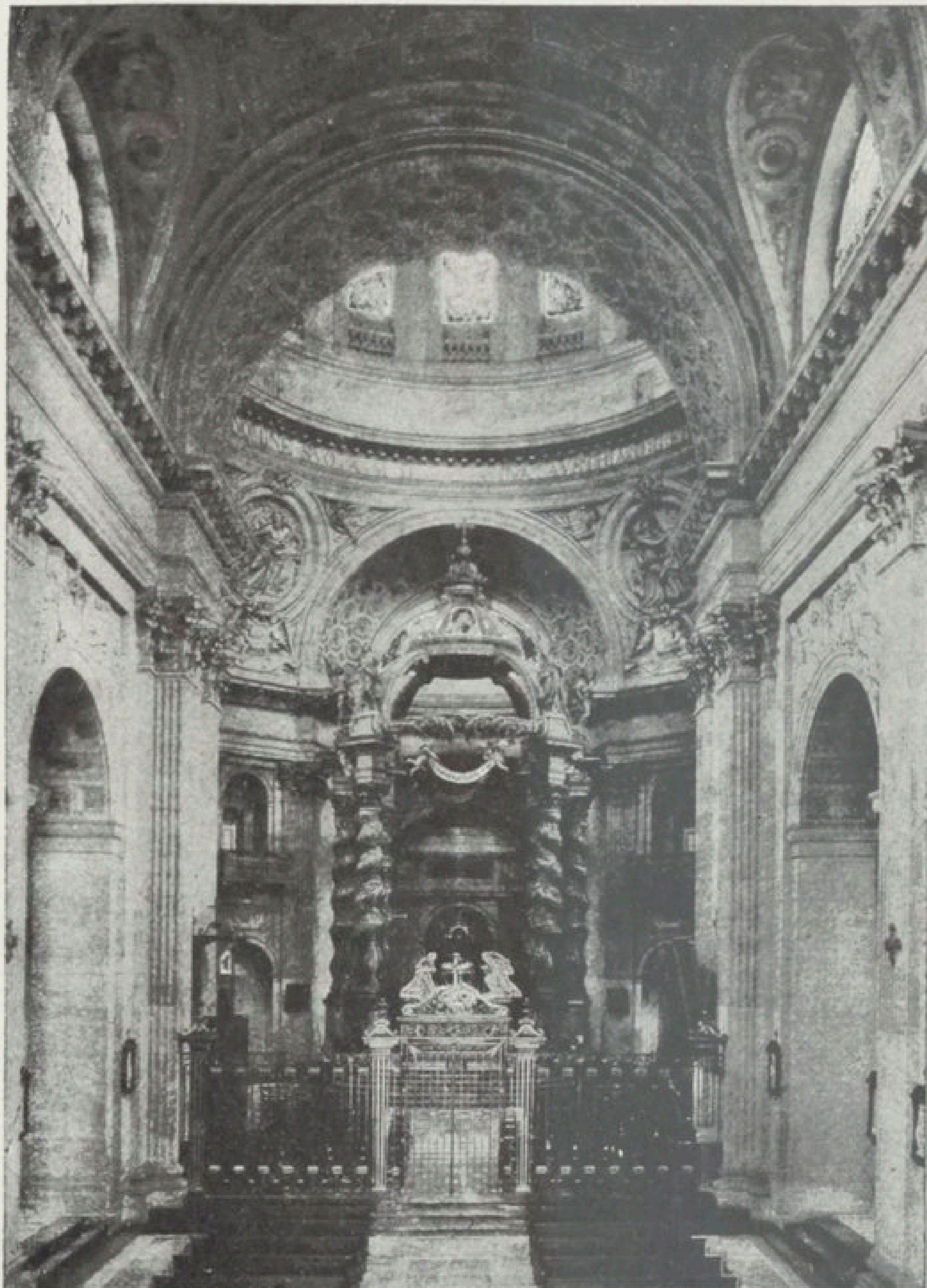


Fig. 8. — PARIS. CHAPELLE DU VAL-DE-GRACE. INTÉRIEUR.

Intérieur d'église du XVIIe siècle (1645-1665), sur plans de Fr. Mansart et J. Lemercier. Christianisme humaniste et classique. Obsession de Saint-Pierre de Rome avec la coupole sur pendentifs à la croisée, les arcades en plein cintre sur gros piliers flanqués de pilastres, l'énorme entablement sur lequel repose la voûte à pénétrations. Aspect romain de cette architecture ultra-robuste. Baldaquin, réminiscence flexueuse de celui du Bernin à Saint-Pierre.
Photo Lévy-Neurdein.

d'église, comme propre à « la religion de notaires retirés ».
C'est juger d'après un absolu, comme jugeront plus tard

Winckelmann et David. Oui, il amalgame des réminiscences, il ménage l'adultère entre l'antiquité et le Christianisme, il est lourd, il exagère les organes de force, par exemple les piliers. Il est hanté d'un idéal de robustesse



Fig. 9. — ROUEN. CHAPELLE DU LYCÉE.

Vers 1610. Fidélité de la Compagnie de Jésus, surtout dans les provinces du Nord, aux vieilles habitudes des maçons et du public. Structure gothique : voûtes d'ogives ramifiées sur piliers carrés, arcs-doubleaux en tiers-point et tribunes. *Photo Paul Vitry.*

et de domination qui lui vient de là-bas, où fut et où sera toujours selon les romanistes l'Urbs résumé de l'Orbs. Tout de même il y a du lyrisme dans ces masses : Saint-Paul-Saint-Louis est une exaltation pétrifiée. L'adaptation du programme classique au culte chrétien est la loi même du Christianisme originel, né en plein Empire romain et

dans des formes latines. Elle n'empêche pas du reste l'Église « Louis XIII » d'être pénétrée de survivances gothiques : l'esprit du Moyen Age y habite toujours. Elle en a l'élan, l'avidité de la lumière. Elle n'est pas seulement chargée de siècles : comme elle est riche des apports d'Espagne, de Flandre et d'Italie, elle ménage à une imagination avertie de larges évasions. Peut-être enfin nous apprend-elle que malgré tout l'ogive et l'arc brisé ne sont pas l'unique expression du sentiment religieux moderne. C'est un grave, très grave exclusivisme qu'affirmer à tout jamais synonymes art gothique et art chrétien.

L'architecture civile marche elle aussi vers l'idéal classique, mais avec de brusques écarts où l'entraînent la tradition nationale et la fantaisie. Le culte des beaux ordres antiques s'accroît : ordre à chaque étage comme à l'hôtel de Liancourt, ordre colossal comme à la grande galerie du Louvre. Mais ce n'est là que façade. L'architecture française assume délibérément le mensonge qui est le principe de la politesse nationale : montrer de beaux dehors, qui n'engagent pas la liberté du dedans. Derrière sa façade harmonieuse le château de Maisons dissimule des aménagements d'un illogisme invraisemblable. Désormais, dans l'architecture comme dans la vie, la grande franchise c'est le désir de faire figure. Derrière ou dessous on s'arrange comme on peut. Des femmes distinguées comme la marquise de Rambouillet ont bien essayé de quelques commodités dont les contemporains ont fait grand bruit. Mais son hôtel (vers 1610) a disparu, et cela vaut peut-être mieux pour sa gloire. Née à Rome et d'une Julia Savelli, il serait étonnant que cette vraie précieuse eût trouvé mieux que la fameuse chambre bleue, que la gaieté des grandes fenêtres sans allège et de la polychromie des matériaux.

Et puis, l'ordonnance est la moindre des choses dans certains types de monuments que l'époque a beaucoup aimés. Le style « rustique » est beau surtout de ses gros bossages, qui donnent à l'édifice un air de robustesse. L'architecture de brique ne demande son charme qu'au mélange polychrome de la brique rose et de la pierre blanche, qui chantent sous l'ardoise bleue. Quantité d'hô-

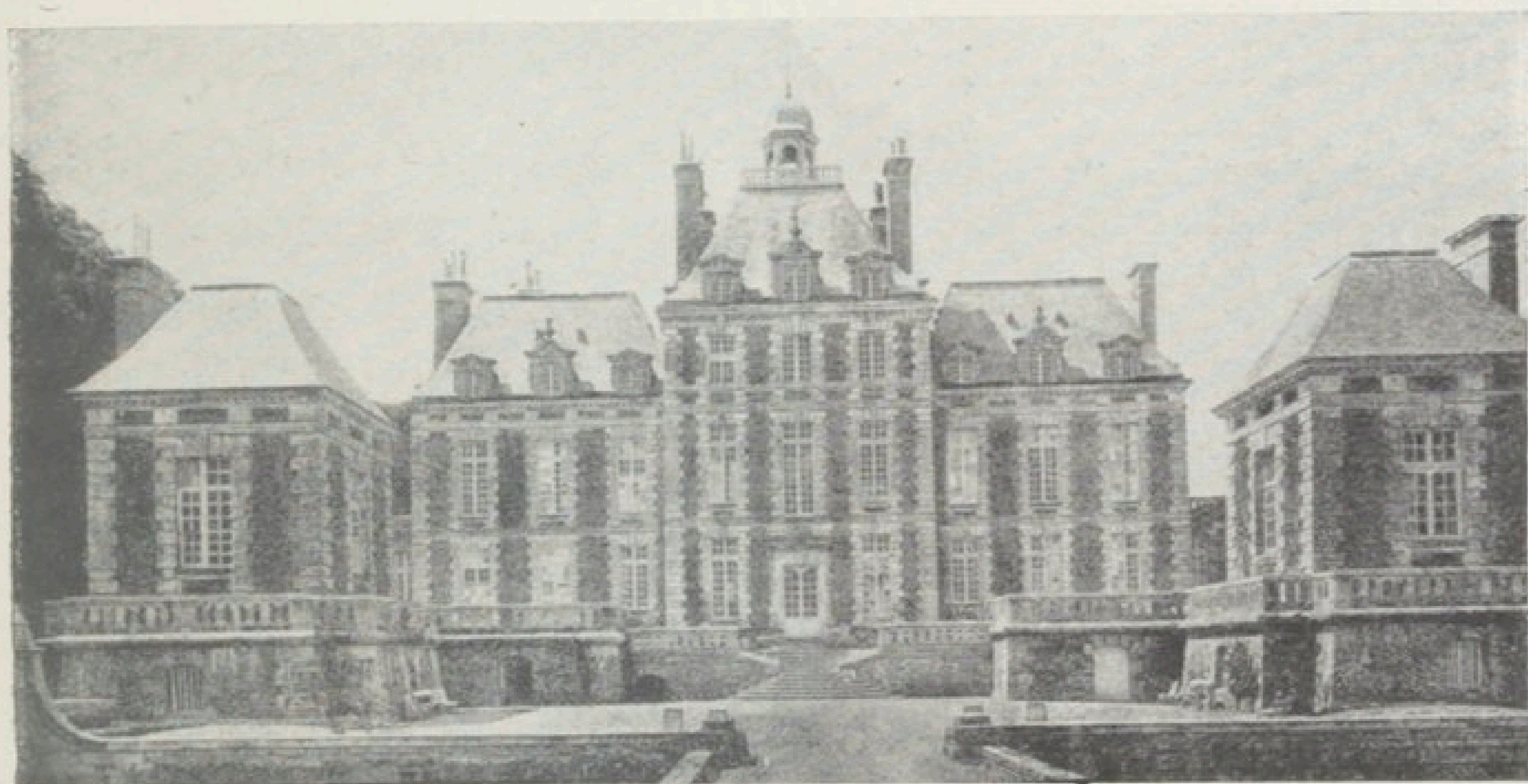


Fig. 10. — BALLEROY (CALVADOS). LE CHATEAU.

De Fr. Mansart ? Bel exemplaire de château Louis XIII (vers 1625-1636). Toitures distinctes à combles tronqués et mansardés, celui du milieu relevant d'un campanile sa prééminence. Séduisante polychromie de la pierre et du schiste local. Sobriété de ce style, qui se soucie peu des ordres, renie le baroque, et ne doit sa beauté qu'aux proportions, à la franchise du parti, aux motifs venus de notre passé. *Photo Lévy-Neurdein.*

tels nobles ou bourgeois, les hôtels de Nevers, de Rambouillet, Tubœuf..., ceux qui encadrent la place Dauphine et la place Royale célébrée par Corneille (fig. 2), des manoirs comme le petit château de Louis XIII à Versailles..., reprennent à l'envi jusqu'en 1660 cette vieille chanson française, si simple et si gaie sous notre ciel nuancé. Française disons-nous, car le Moyen Age en Touraine et dans le Languedoc l'avait dite et redite avec l'accent du terroir. Inutile d'invoquer les maisons flamandes qui mirent dans les canaux silencieux, à Bruges, à Gand,

leurs façades rouges et blanches à pignons redentés. Simple analogie, non influence. Les combles très hauts, à la française encore, se découpent en vive silhouette : une toiture distincte coiffe chaque corps de logis, chaque pavillon, par franchise (fig. 10). Il y a des combles même sur les demeures de qualité, comme aux châteaux de Blois et de Maisons (fig. 11 et 15). Ce n'est qu'après 1660 (et rarement encore) que la terrasse à l'italienne profilera sa longue horizontalité. Mais en attendant le comble se brise en quatre versants et des « mansardes » y bâillent. Idée pratique de l'architecte qui leur a donné son nom en généralisant des initiatives de Lescot et de Ph. De Lorme. En atténuant le trop rapide rampant de la toiture elles la font plus habitable et plus saine; mais l'effet en est compact et lourd. La mansarde ne vaut pas pour l'effet la fine lucarne qui pointait! Qu'est devenue la vive silhouette du Moyen Age et de la Renaissance? A l'époque gothique le logis de l'homme ou de Dieu fuse, à l'époque classique il se tasse. En même temps, comme la coupole sur l'église dit la majesté de Dieu, le dôme sur la demeure civile annonce la noblesse du maître : seulement ce sont dômes à la façon de chez nous, issus de nos vieilles formes médiévales. Ils sont tronqués et bas, quadrangulaires, couverts d'ardoise et dressés sur charpente. C'est ce dôme qui pose ou posait comme une couronne héraldique sur le pavillon de l'Horloge au Louvre, sur la façade ouest des Tuileries, sur le château de Richelieu. Toute la France classique y restera fidèle. C'est encore un « nationalisme »!

Noblesse et bourgeoisie s'expriment avec précision surtout dans l'architecture de l'hôtel. Aussi sociabilité et orgueil en ont-ils tracé le plan et modelé les formes. Entre cour et jardin la demeure s'ouvre en π grec vers la rue : forme accueillante et bien à nous puisque le « pa-

lazzo » italien se renferme jalousement entre ses quatre côtés. Du fond de la cour elle projette en équerre les communs. Sa porte-cochère, monumentale et très décorative, annonce la majesté du seigneur et révèle l'ampleur des carrosses qui franchissent le seuil. Le vestibule

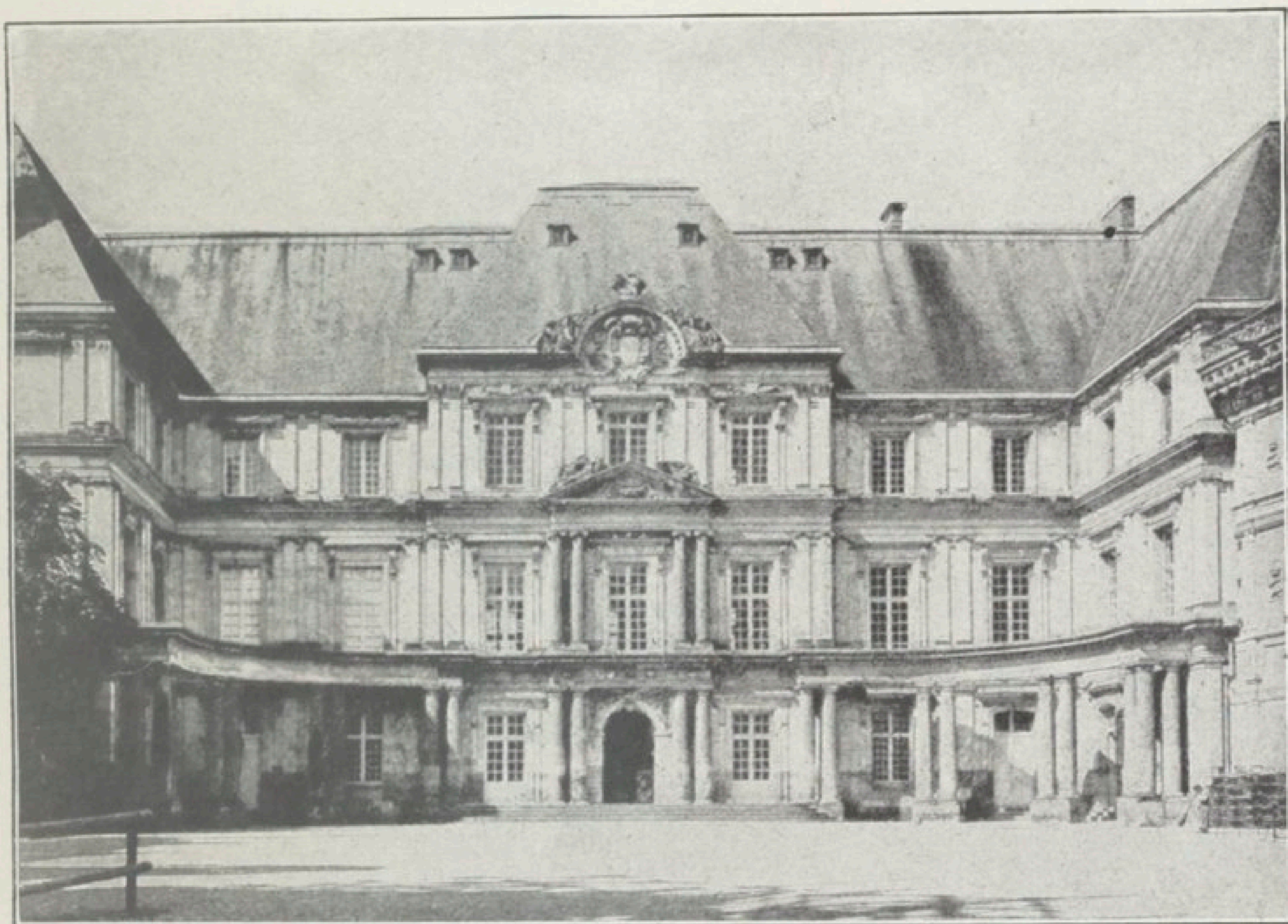


Fig. 11. — BLOIS. LE CHATEAU. FAÇADE GASTON D'ORLÉANS.

1636, par François Mansart. Non plus château de parlementaire comme à Maisons, mais palais de prince du sang et en ville. Moins de finesse, mais plus de majesté. Les formes classiques empiètent décidément sur les traditions du Moyen Age : comble uniforme, et sans lucarnes, toiture tronquée « à la Mansart ». Superposition classique des trois ordres, dont les éléments sont couplés pour l'expression de force et de noblesse. *Photo Lévy-Neurdein.*

d'honneur déploie de l'espace pour la réception des hôtes. L'escalier, toujours à volées droites et compris dans l'œuvre, offre des perspectives grandioses. Les appartements en enfilade tournent vers le dehors, c'est-à-dire vers les autres, la vie française, qui est désormais plus sociable qu'intime. C'est à la sociabilité enfin, ou plutôt à la représentation qu'est consacrée la galerie. Voici le lieu digne

entre tous : celui où les jours de fête le maître reçoit en grande cérémonie. Aussi l'effort de tous les arts et des meilleurs artistes s'y concentre. Aux palais du Luxembourg, Mazarin, Cardinal, aux hôtels Lambert et de La Vrillière, au Louvre, au château de Vaux, c'est ici que Vouet, Le Sueur, Romanelli, Rubens, Le Brun, Vignon,



Fig. 12. — PARIS. Palais du Luxembourg.

1615-1625, par Salomon de Brosse. Tradition médiévale dans ce quadrilatère flanqué aux angles de pavillons à combles hauts. Réminiscences italiennes dans l'usage de l'ordre toscan à bossages rustiques, et du dôme. Influence flamande dans l'exubérance et la redondance des formes. Mais originalité puissante, qui finalement ne ressemble à rien ni dans le Moyen Age, ni en Italie, ni dans les Flandres.

prodiguent leur magie. La galerie n'est-elle pas l'étape d'une évolution séculaire ? C'est l'ancienne grand'salle gothique, celle du palais du duc de Berry à Poitiers ou des Preux au château de Coucy qui est devenue le siège de la vie de cour, en attendant qu'elle devienne l'indispensable salon. Nul besoin d'évoquer les galeries italiennes de Fontainebleau ou du palais Farnèse, sauf pour la com-

position décorative. Grand'salle, galerie, salon, c'est, projetée en architecture, une des tendances profondes de nos mœurs françaises.

Palais à la ville et château à la campagne ont même style, avec plus d'orgueil. Palais Cardinal et palais Ma-

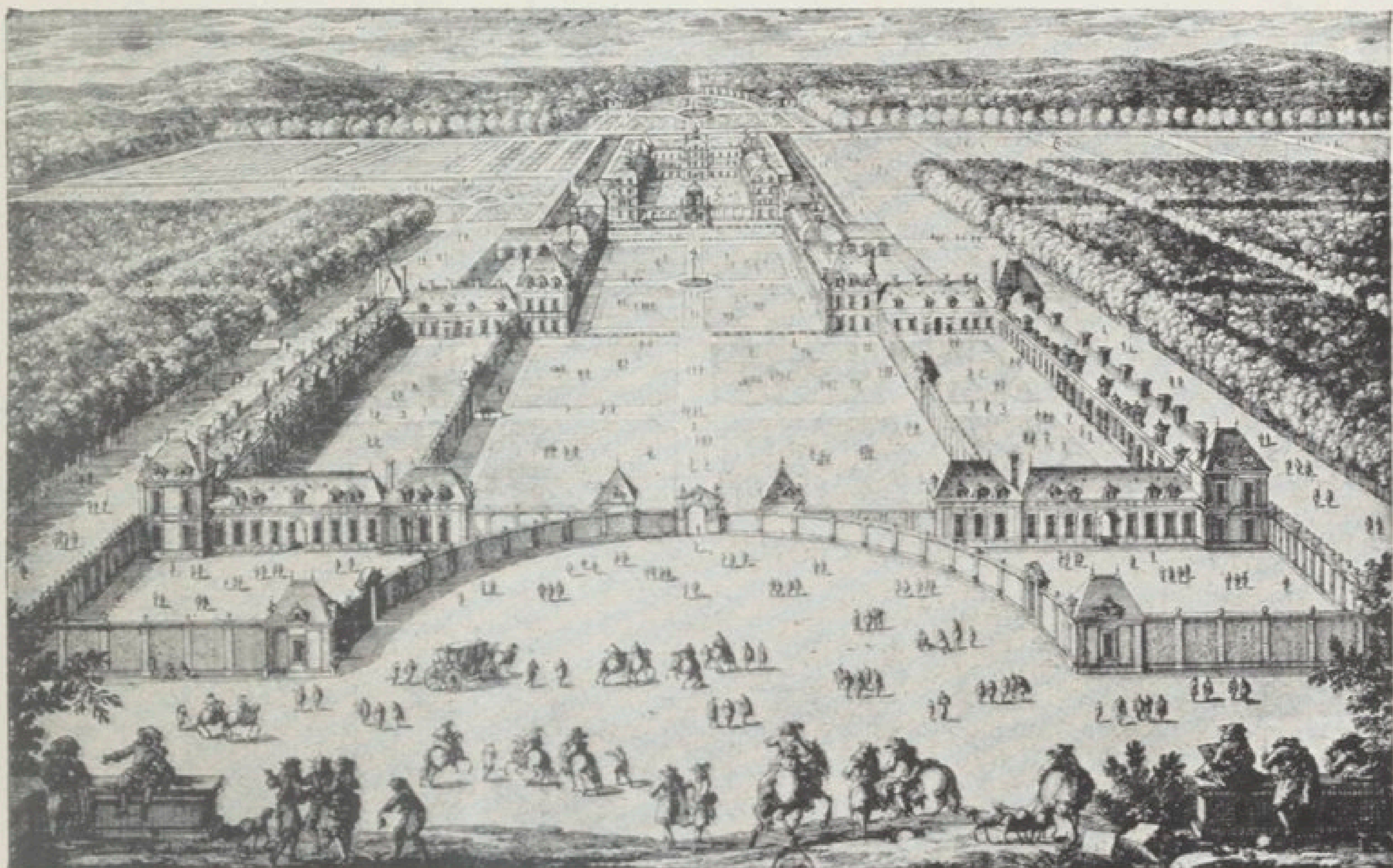


Fig. 13. — VUE CAVALIÈRE DU CHATEAU DE RICHELIEU.
(*D'après la gravure de Pérelle*)

De Jacques Lemercier à partir de 1631. Type saisissant de grande composition classique en faveur du plus haut personnage du Royaume : demi-lune, basse-cour, avant-cour, cour d'honneur, menant en retraits successifs, par l'art savant des préparations, au logis du Maître. Accord des lignes du parc à cette régularité classique, solennelle, monarchique, qui fait mieux comprendre Versailles.

zarin s'élèvent ou se transforment pour les ministres. Au Louvre royal l'architecte Lemercier dresse sur la cour le dôme du Pavillon de l'Horloge, et Le Vau, sur le quai de la Seine, un autre disparu. Mais le Luxembourg (1613-1625) offre une réunion de caractères qui en fait un exemplaire unique pour l'historien. Son plan reste celui d'un château fort avec des tours d'angles : survivance du Moyen Age. Les bossages rustiques qui lui donnent un

aspect si robuste, rappellent, par delà le château de Verneuil que dessina Du Cerceau, les âpres palais florentins et entre tous le cher palais Pitti, où Marie de Médicis avait passé une enfance heureuse au milieu des siens, et, par delà encore, les rudes remparts étrusques de Fiesole. Et pourtant aucun palazzo italien ne ressemble

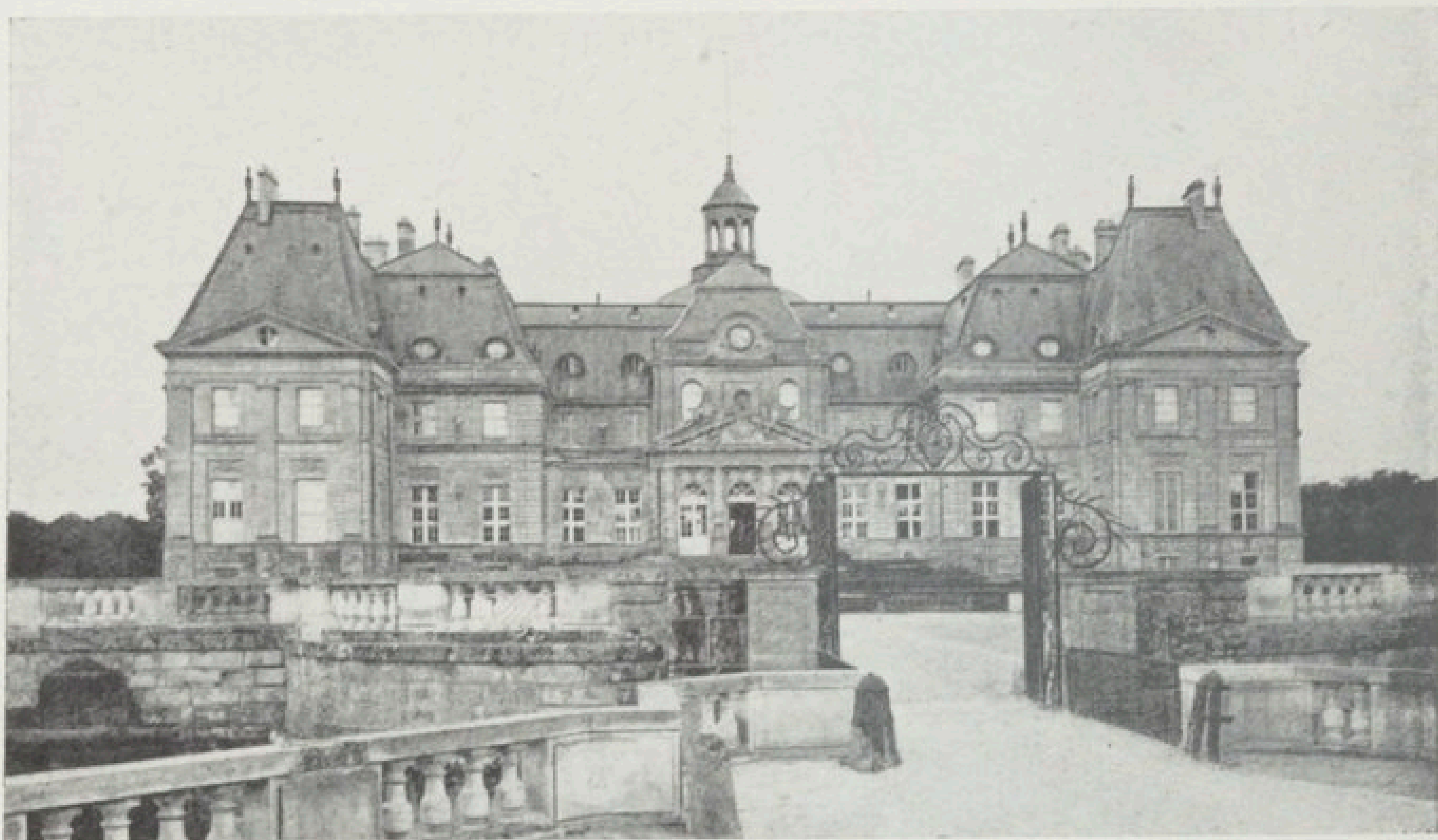


Fig. 14. — Chateau de Vaux-le-Vicomte.

1656-1660. Le Vau architecte. Mélange original du passé (douves, toitures hautes, campanile, etc...) et de données italiennes (pilastres d'ordre colossal, péristyle d'entrée, dôme sur le jardin). Marque personnelle de Le Vau dans la composition lourde des masses (comparer avec Maisons par Fr. Mansart), dans la distribution intérieure en double épaisseur, surtout dans le goût des formes ovales qui lui a inspiré le grand salon, motif central de tout l'œuvre.

à celui-ci (fig. 12). La sauvagerie des blocs de là-bas se civilise sur les bords de la Seine! Colonne et pilastre sont là, mais encerclés de grosses bagues de pierre, et leur ordonnance « toscane » reste peu sensible dans le parti général de rinforzando. Tout l'effet, qui est puissant, vient du bossage et de l'ampleur des masses. Voilà donc l'Italie, mais avec du pansu, de la lourdeur flamande. C'est celle de l'opulent et redondant baroque, que Rubens prodigue au même moment dans les architectures déco-

ratives de ses tableaux; Rubens, qui va venir en familier dans ce même palais et peindre, précisément pour une des galeries, l'illustre vie de la Reine. France, Italie et Flandre; tradition médiévale, souvenirs étrusco-florentins, exubérance anversoise, quelle saveur complexe

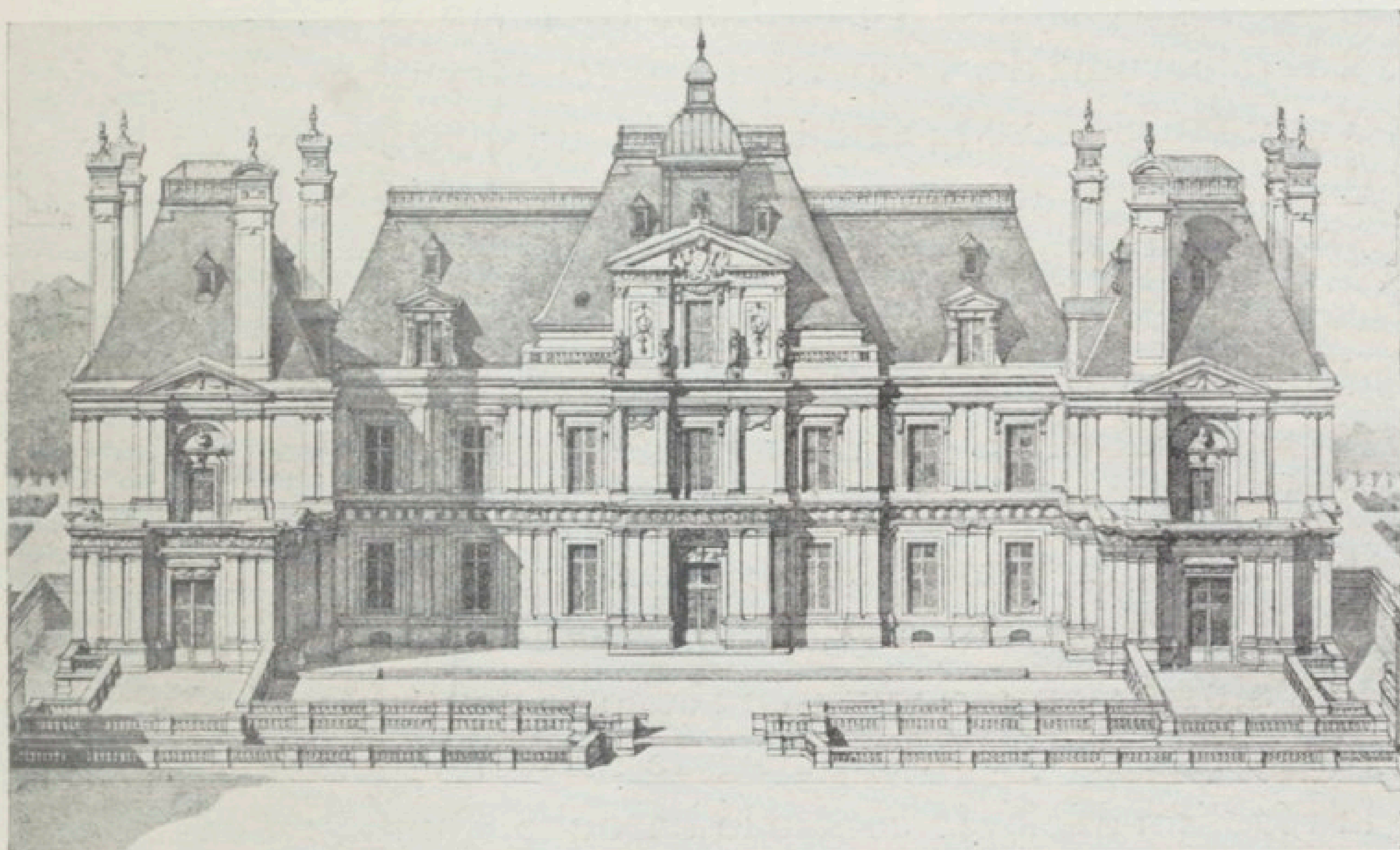


Fig. 15. — MAISONS-LAFFITTE. LE CHATEAU.

1642-1650 par François Mansart. Emploi, pour la bienséance, des formes classiques, ordres et frontons; mais tradition française du plan en π grec, du comble aigu accompagné de hautes souches de cheminées, et distinct pour chaque partie de l'édifice... Finesse des proportions, distinction des profils, goût et mesure qui répugnent au baroque.

a su composer Salomon de Brosse! Nous la retrouverons partout dans cette riche France de Louis XIII.

Beaucoup de châteaux s'élèvent à la campagne pour une noblesse qui garde l'amour de la terre, de la chasse, des purs et larges horizons. Aussi l'esprit féodal y laisse-t-il douves vives ou sèches, guichets d'entrée et pavillons angulaires. Mais l'esprit de sociabilité, la vie de cour, s'insinuent jusqu'ici. Ils tracent en retraits successifs, comme à Richelieu (fig. 13), basse-cour, anti-cour

et cour d'honneur, car la bienséance veut que le visiteur n'arrive au maître qu'avec cette lente et solennelle progression qui exaspéra le « Bonhomme » Jean de La Fontaine. C'est la méthode classique des préambules. Ce sera celle des abords du château de Versailles quand, pour un roi, le discours aura trouvé son plan définitif. Le décorum de l'aspect n'empêche pas au château de Vaux (1656-1660) la saine et pratique distribution du logis en double épaisseur, qui est très rare (fig. 14); mais au château de Maisons, il dissimule des appartements incohérents et qui se commandent : ils mentent à l'harmonieuse disposition de la façade. Mais quelle leçon pour l'historien que cette dernière demeure, élégante et sobre! Maisons (1642-1651) est le type du château français (fig. 15). François Mansart y ramène notre architecture dans la voie du génie national. Le grand quadrilatère qui à Richelieu développait sa géométrie un peu sèche se contracte ici pour ne plus chercher qu'un bel effet de masse. Voici d'autre part la réaction déclarée contre le baroque. Quand on compare ces formes mesurées, nobles mais bien prises, ces fins profils, cette distinction générale, avec l'étalage de force à doubles muscles du Luxembourg, on comprend que notre génie, aidé par le rare talent d'un architecte, échappe tout à fait à l'emprise étrangère. Dans tous les arts se dégage sa jeune personnalité, comme dans les lettres il s'affranchit du Marinisme et du Gongorisme.

CHAPITRE III

LA SCULPTURE

Le regain de naturalisme. — Les formes du portrait : le buste et le médaillon, la statuaire monumentale, le tombeau.

Elle aussi conquiert ses franchises. Au goût national pour la forme plastique s'ajoute, pour la favoriser, l'orgueil d'une génération qui refait le royaume par ses fortes vertus. On aime l'art concret entre tous, et qui dure. Le beau marbre séduit toujours, mais plus que jamais on se plaît au bronze, la matière antique et romaine, et impérissable. L'esprit classique devait l'aimer, parce qu'il envisage volontiers les choses sous l'aspect de l'éternité et que du reste il a le goût de la gloire, que le bronze assure. La Renaissance, qui commence en tout l'ère moderne, pratiquait déjà la technique du beau métal, mais l'époque de Richelieu et de Mazarin la développe avec une ampleur superbe en y fixant des formes nouvelles.

De 1600 à 1660 le goût va lentement du naturalisme vivace à la sagesse classique. La génération issue des guerres civiles est vigoureuse : ce sont les bons compagnons de Henri IV et de Louis XIII, qui sentaient le cuir. Le parfum à la peau d'Espagne ne les séduit guère. Ils ne se feront que peu à peu à la vie de Cour qu'ils ne connaissaient plus, et ils ne la connaîtront désormais que bousculée par les à-coups du régime en travail. Ce sont eux que vraies et fausses Précieuses vont essayer de civiliser.

L'élégance fine de Jean Goujon est oubliée. Que l'on

compare avec les caryatides de la Tribune du Louvre celles que Sarrazin a dressées sur le Pavillon de l'Horloge : autre race, plus lourde mais sûrement plus forte. Les outrances de la deuxième École de Fontainebleau? On n'en veut plus : la belle santé a plus de calme que cela. L'énervement maniéré de Francheville va leur paraître ridicule. Le règne de Michel-Ange est fini, fini le goût du dessin florentin, dont l'art de la deuxième Renaissance était tout pénétré. Le temps n'est plus à l'exquis, à la sveltesse nerveuse, à la ligne sensible et modulée. Barthélémy Prieur déjà l'avait mise bien en chair. Maintenant le canon est court et la forme un peu compacte. La forte hygiène flamande vient d'ailleurs assurer son régime. Du reste les bronzes de Jean Bologne courent nos ateliers; or Jean Bologne, qui était de Douai, eut beau s'italianiser : l'esprit du nord habite sa robuste plastique. Des sculpteurs flamands s'établissent même définitivement chez nous, Van Obstal, Philippe Buyster et Jean Warin. Si on ne distingue plus leurs œuvres de celles de nos purs français, c'est que les nôtres se portent aussi bien qu'elles. De Paris à Bruxelles ou à Gand, santé, vigueur, sont alors générales. Mais n'oublions pas que chez nous elles se gardent de l'exubérance, presque toujours. L'esprit classique, qui court dans nos veines avec notre sang, contient de plus en plus les poussées brusques du tempérament. De Gilles Guérin à Sarrazin, puis à François Anguier, il est émouvant de suivre pas à pas son œuvre de contrôle, parfois, hélas! de réfrigération. Mais à prendre la moyenne, quelle robustesse, quelle ampleur dans cette sculpture d'esprit bourgeois! Elle fait penser spontanément à Malherbe. Comme au poète d'ailleurs il lui arrive d'atteindre les profondeurs de l'âme. Est-ce que la gravité n'y conduit pas toujours?

Elle devait avoir la passion du portrait. Il n'y en avait pas chez Jean Goujon, et peu chez Germain Pilon. Mais l'Art désormais en veine de réalisme sait répondre au désir de ces braves gens fiers d'eux-mêmes. Voici donc leur effigie, qui est celle de toute une génération : vigoureuse,

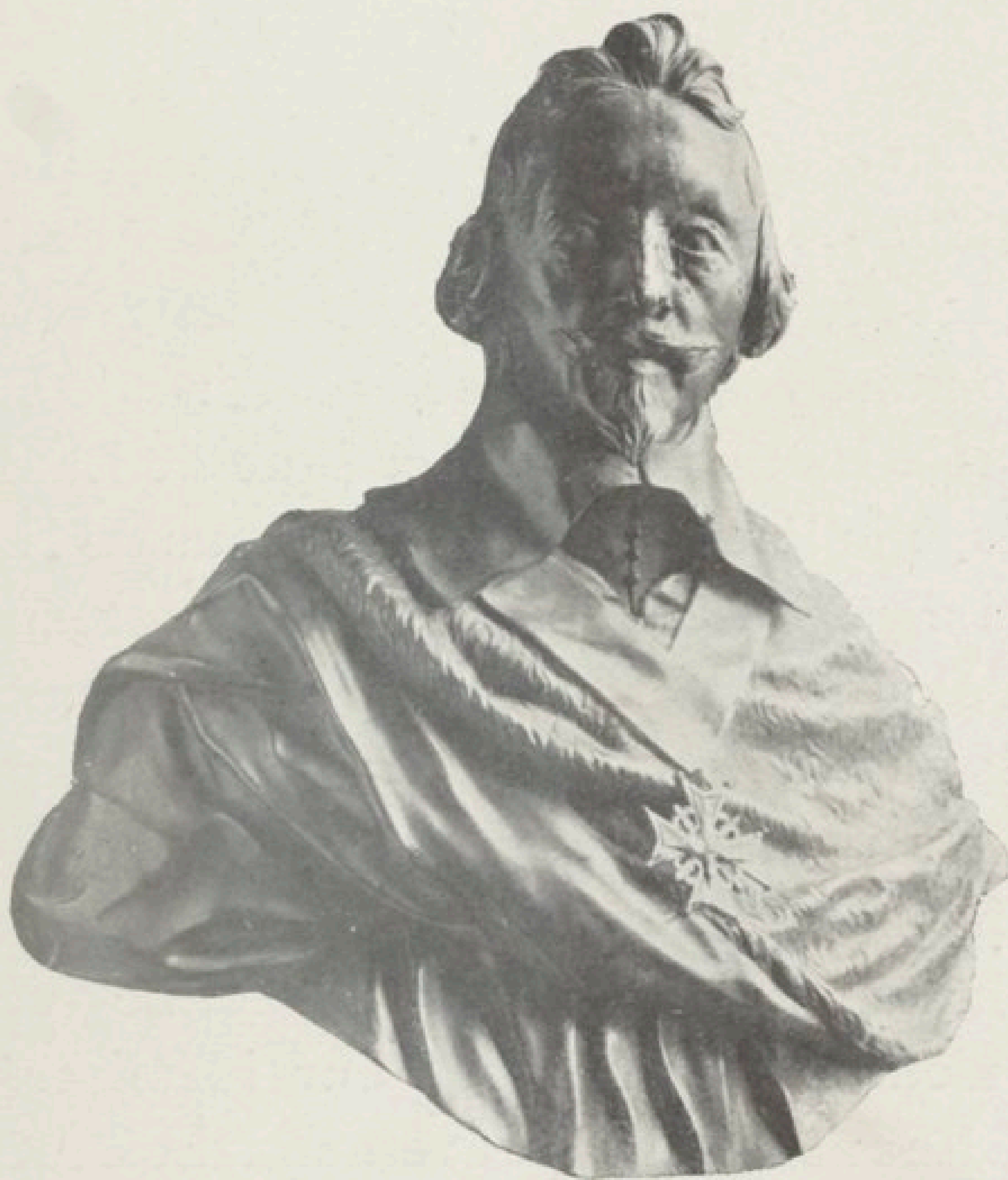


Fig. 16. — WARIN. RICHELIEU.
(Bibliothèque Mazarine)

Bronze. Buste d'après le vif, avant 1642. Art incisif, en accord avec le mordant du modèle. L'accent physionomique est cherché par l'observateur pénétrant, qui a à son service la précision aiguë de l'orfèvre-ciseleur. Avec cela, ampleur décorative de la draperie, où le rendu des tissus différents va jusqu'à l'illusion.

un peu épaisse, grave avec de la bonhomie, très française de costume et de visage, moustache cavalière sous le nez et « royale » au menton. Le portrait officiel abonde, de préférence en bronze naturellement. Tantôt des sculpteurs médailleurs comme Guillaume Dupré le modèlent en petits bas-reliefs ronds qui sont comme la menue monnaie de la gloire. Dans ces synthèses légèrement décoratives

le profil des monarques, des ministres, des grands bourgeois garde l'accent âpre de la vie et tout le relief du caractère. C'est généreux comme du Pisanello.

Tantôt ce sont des bustes. La pratique du moulage sur le mort, vieille comme le Moyen Age, assure à ceux qui sont posthumes la ressemblance « criante ». La ciselure du métal n'a pour objet que de l'accentuer. L'art de Dupré est probe. Voici la bonhomie souriante de Henri IV et la rondeur mafflue de Marie de Médicis. Lorsque Jean Warin, qui est de Liége, modèle son Richelieu, la pompe qu'il cisèle sur le manteau laisse à ce bec d'orfraie ce qu'il avait d'aigu (fig. 16). La figure mélancolique de Louis XIII, aux yeux pochés, à la lèvre avancée au-dessus de l'authentique « royale », ne perd rien non plus au manteau d'hermine qui drape d'éloquence les épaules. Tel demeure le portrait dans la sculpture monumentale et de destination publique. C'est une idée presque neuve que ces groupes royaux de bronze : en même temps qu'ils éternisent une grande mémoire ils embellissent notre « bonne Ville ». Mais jamais on n'en tire argument pour idéaliser. La figure reste vraie, honnêtement, bravement. Les formes obéissent par la largeur des plans aux exigences de l'espace et à la loi du plein air. Henri IV reste le Vert-Galant dans le monument équestre en bronze que la piété de Marie de Médicis et l'art de Jean Bologne et Pietro Tacca dressent à la pointe de la Cité (détruit). Tacca est Italien, romain le gros cheval qui chemine au pas du Marc-Aurèle, michelangélesques les figures d'Esclaves que Francheville enchaîne et tord aux angles du monument (1618). Mais il n'y a presque plus rien d'italien dans le monument colossal que Simon Guillain élève au Pont-au-Change (1647). Dans le costume de cour Louis XIII reste grave et ennuyé, et le futur Louis XIV poupin comme un enfant de dix ans. Marie

de Médicis, dont les cheveux pendent en grappes sur ses joues, étale ses richesses maternelles (fig. 17 et 18). Et quel beau modelé, franc et large! Dans les accessoires l'art de la ciselure est souple, fin. Ces artistes sont d'admirables praticiens, que la patine grasse et lustrée a merveilleusement servis (fig. 19). A ce degré la passion de la vérité et du beau travail, dans le sentiment de la dignité royale, atteint à la vraie grandeur.

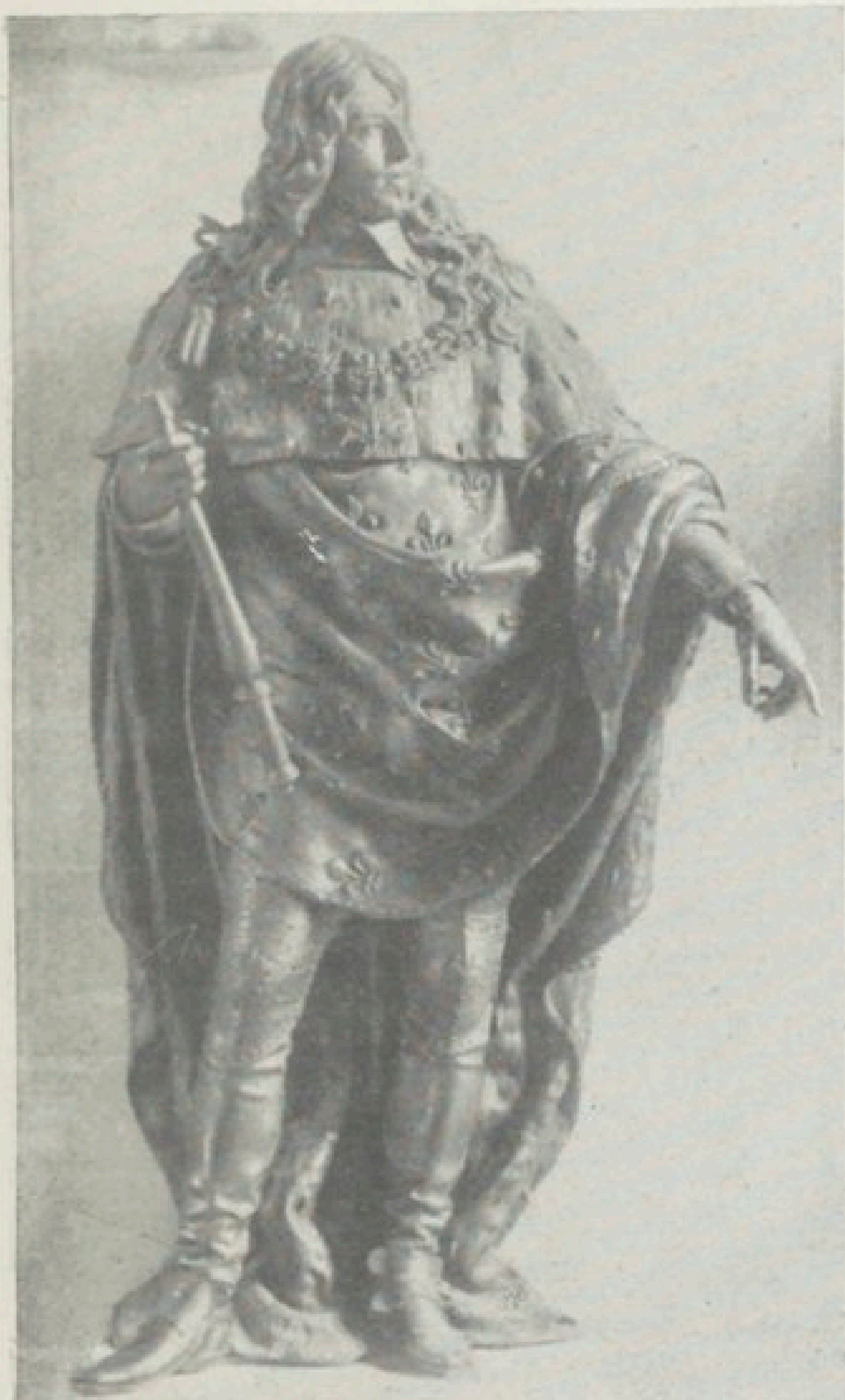




Fig. 17 et 18. — SIMON GUILLAIN. LOUIS XIII ET ANNE D'AUTRICHE.
(*Musée du Louvre*)

Restes d'un grand monument commémoratif du Pont-au-Change (1647). Art de franchise, sain et vigoureux comme l'époque. Sculpture de plein air par le déploiement et le sens décoratif, à la fois large et ciselée dans le détail. Technique magistrale du bronze et belle patine. *Photos Giraudon.*

Mais c'est sur le tombeau que cet art dit son dernier mot. Devant la mort, toujours! Ici son goût du vrai est stimulé par l'orgueil du défunt ou des siens et par la haute

gravité du sujet. Alors c'est la série des chefs-d'œuvre. Sur un tombeau de marbre noir et de marbre blanc, couleurs de deuil, le défunt repose. Si réaliste que soit l'époque elle reste fidèle aux vieilles allégories que la Renais-



Fig. 19. — MICHEL ANGUIER. Amphitrite.
(*Musée du Louvre*)

Marbre. 1680. Style plus ancien que la date. Opulence des formes. Interprétation française et encore « Louis XIII » du thème plastique de l'Anadyomène. Goût moderne dans la façon de traiter la gorge, la figure, la coiffure. Art dru et peu raffiné.

sance avait empruntées à l'Italie. Voici donc autour de lui ses Vertus : robustes viragos qui veillent ou qui pleurent, mais silencieusement, discrètement. Le dramatisme ne sévit pas encore. C'est la part de l'oraison funèbre ! Elle reste très classique, au point de risquer sur le visage des Vertus que sculpte François Anguier la froideur glaciale de l'impersonnalité. Mais lui, le défunt, le voici : priant à

genoux, ou à demi étendu et soulevé sur le coude, qu'il

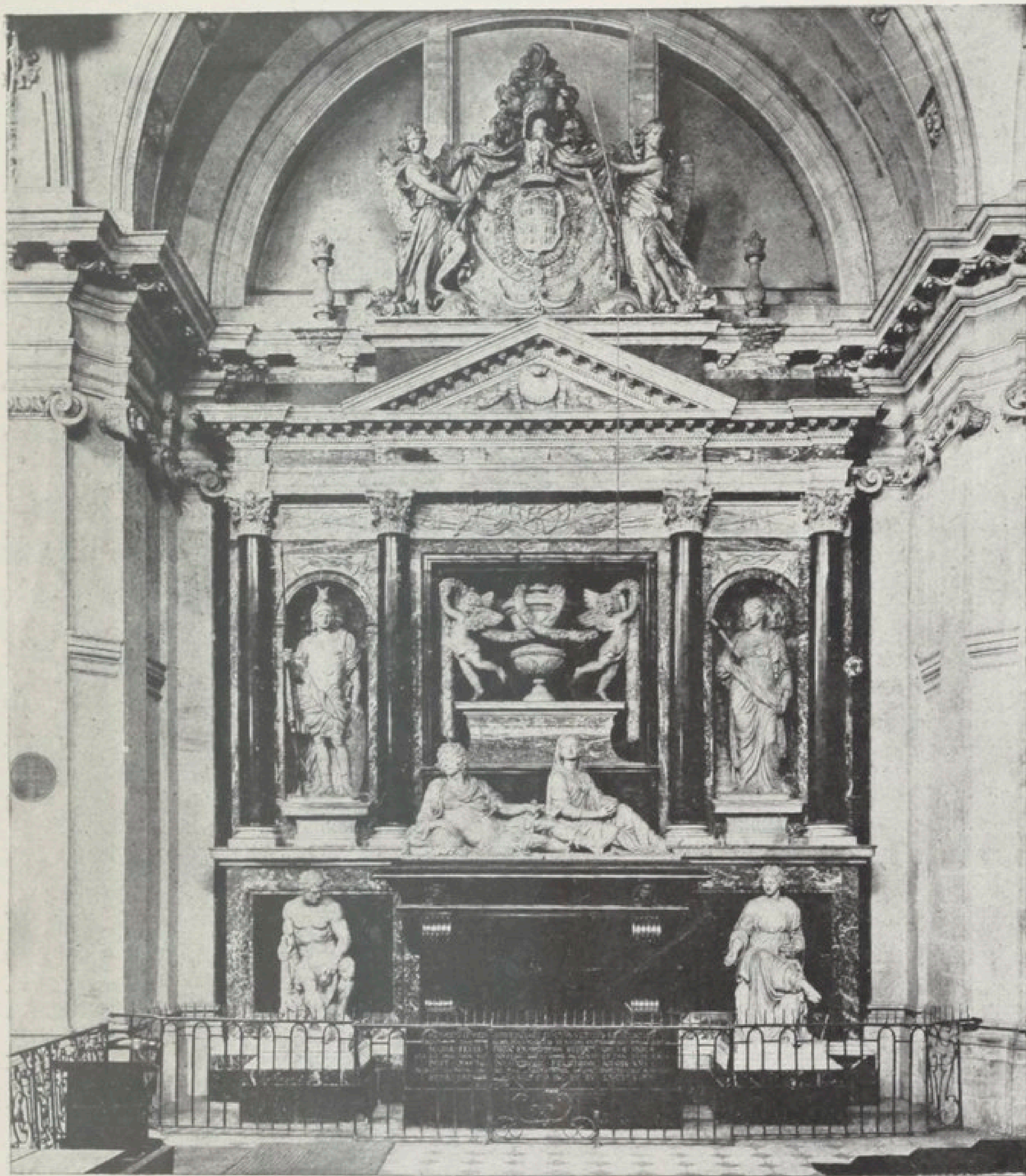


Fig. 20. — FR. ANGUIER. TOMBEAU DU CONNÉTABLE HENRY DE MONTMORENCY.
(*Moulins. Chapelle du Lycée*)

1648-1651. Type de grand monument funéraire, avec les Vertus allégoriques transmises par la Renaissance et un peu figées par l'étude de la plastique gréco-romaine. Défunt soulevé sur le coude selon le motif étrusque repris par les florentins et importé à la Renaissance. Près de lui, Niobide chrétienne. Classicisme déjà impersonnel, que sauvent la gravité hautaine de l'ensemble et la grâce hellénistique des génies funéraires.

Photo Lévy-Neurdein.

sommeille ou médite après sa lecture pieuse (fig. 20). Ce sont là sans doute des formes anciennes léguées par la

Renaissance, mais l'époque y met sa rude empreinte. Réalisme toujours, bien qu'un peu rigide. C'est bien lui, c'est bien elle, dirait-on en langage familier de chacun de ces prétendus défunts : ni noble, ni peuple, mais d'aspect très bourgeois, non seulement parce qu'il fut ainsi, mais par la vertu d'un art qui excelle aux moyennes. Lui, s'engonce dans sa fraise empesée, plastronne dans sa cuirasse ou s'enveloppe dans son grand manteau de cour, dont la cadence n'a plus, avouons-le, le rythme unique que Germain Pilon avait trouvé pour le chancelier de Birague. Elle, émerge de sa jupe ample et raide comme d'une grosse cloche. Tous sont en santé superbe. Mais il faut ne les avoir jamais regardés pour juger raisonneuse ou « rationaliste » leur piété profonde. L'artiste au contraire a su trouver des attitudes, des gestes, des physionomies d'une intensité expressive jusqu'au lyrisme. Ce bronze, ce marbre, résonne d'âme. Jamais, même au Moyen Age, ne fut modelée ainsi dans la matière dure la ferveur de l'oraison : les yeux au ciel, bouche entr'ouverte, attitude penchée par la tendresse vers le Crucifix ou la Vierge qu'on devine tout près sur l'autel. Charles de La Vieuville, de Guérin, dans son manteau tourmenté de remous, Catherine de La Trémoille, de Guillain, obtiennent sans torsion des formes, sans pâmoison berninesque, les effets les plus difficiles à l'art plastique : l'âme en effusion, échappant à la matière à force d'amour. Le cardinal de Bérulle (1656-1657), de Sarrazin, serrant sur sa poitrine ses bras croisés, la tête à la fois humiliée vers le sol où va sa dépouille et levée vers les cieux où son âme aspire, est l'Extase sculptée. S'il y a un art de la Contre-Réforme, le voilà. Ne disons pas un art baroque : celui-ci ne l'est plus. Avec son faire un peu gros et sa taille sans finesse, il sait unir la plus solide tenue à la spiritualité ravie. Dans la probité réaliste,

bourgeoise si l'on veut, il accroche les accents les plus émouvants du dessin et du modelé (fig. 21). Dans un seul de ces tombeaux s'est glissé un soupçon de dramatisme. Mais précisément c'est un des derniers. Jacques de Sou-



Fig. 21. — J. SARRAZIN. MONUMENT DU CARDINAL DE BÉRULLE.
(*Musée du Louvre*)

Marbre, 1657. Intensité du sentiment dans l'attitude, dans le geste, dans la physionomie éperdue. Art expressif jusqu'au lyrisme, mais qui reste robuste, solidement campé, très décoratif par le rythme du manteau aux plis généreux. Du grand style dans l'émotion.
Photo Giraudon.

vré, au Louvre, appuyé sur le coude, souffre et pleure; mais sa grimace ne va pas avec le style héroïque de son torse nu. Laisser tant de classicisme dans cette pitoyable humanité, c'était une gageure. François Anguier, qui est allé en Italie, n'a pas su se défendre comme Guillain et Sarrazin de ce pathétique de théâtre où tend toujours un peu la pantomime italienne. Il annonce, de loin, la mise en

scène qu'un maître virtuose de là-bas, le grand Bernin, va introduire dans tous les genres, même le plus grave, qui jusqu'ici parlait bas, avec recueillement.

CHAPITRE IV

LA PEINTURE ET LA GRAVURE

La Renaissance de l'École. Influences étrangères et originalité nationale. Portrait et décoration.

La veine septentrionale : les Le Nain et Philippe de Champaigne.

L'Italianisme. Les éclectiques : Simon Vouet et Sébastien Bourdon. — Les réalistes : Valentin et Claude Vignon. — Le peintre de la tendresse catholique : Le Sueur. — Les grands poètes de la nature : Nicolas Poussin et Claude Lorrain.

La gravure et l'esprit de liberté : Abraham Bosse et Jacques Callot.

Depuis le règne de Henri IV où se traînait la suite de l'École de Fontainebleau avec Dubois, Dubreuil et Fréminet, il n'y avait plus en France que des crayonneurs et des miniaturistes. Les peintres défunts, outranciers, perpétuaient les véhémences de Michel-Ange. Maintenant c'est le vide, ou du moins le calme profond que laissent après eux les grands coups de vent. Lorsque Marie de Médicis veut un portraitiste officiel elle fait appel à un flamand, Pourbus, qui immobilise la cour la plus remuante en mannequins rigides et magnifiques. Et lorsqu'elle entreprend de célébrer dans une des Galeries du Luxembourg l'histoire de sa vie illustre, c'est encore un flamand qu'elle fait venir d'Anvers : Rubens. Il étale sa chronique réaliste avec une inlassable redondance, dans un lyrisme éperdu d'ins-

piration et une fanfare éclatante de coloris. Mais c'est plus tard, dans un siècle seulement, que nos français entendront ce fracas de mouvement, boiront cette ivresse de lumière blonde. Il est même nécessaire de préciser que le flamand n'est venu que sur l'intervention de son ambassadeur, parce que le Cavalier d'Arpin s'était dérobé. C'est l'Italien qui était le désiré !

C'est l'Italie en effet qui ressuscite la Peinture française. A elle nous devons la naissance de notre École nationale avec Vouet, Blanchard, Vignon, etc... On ne se contente plus d'aller à Fontainebleau : on remonte à la source, « par delà », disait la Renaissance, « outre-monts » dira cet âge classique. Mais ceux qui y vont partent individuellement, spontanément selon la vieille tradition, plus vieille même que le XVI[e] siècle, pour perfectionner leur « métier » au pays élu qui sera pour deux cents ans « la patrie des arts ». L'Académie de France à Rome sanctionnera de son institution officielle ce pèlerinage spontané, mais en 1666 seulement. Classicisme et monarchie n'ont pas encore solennellement scellé leur alliance. Le long du chemin les peintres font étape de ville en ville, gagnant leur vie au jour le jour, sans y réussir parfois puisque Poussin resta deux fois en route. C'est au prix de la fatigue, de la maladie ou de la misère, que ces pèlerins passionnés gagnent le paradis des artistes. Ceux qui n'y vont pas, comme Le Sueur, La Hyre, Philippe de Champaigne, l'art italien vient à eux par les tableaux des collections, surtout par les estampes. Ce sont les gravures qui révèlent à Le Sueur Raphaël, son dieu. Si Poussin va en Italie, c'est parce qu'en feuilletant celles de Marc Antoine il a vu surgir une vision magnifique : l'œuvre de Raphaël et de Jules Romain, la Renaissance italienne, tout un monde éblouissant d'idées et de formes que galva-

nisaient encore les ardents commentaires de son ami, un italien, le poète Marino!

Mais ce qu'ils cherchent en Italie ce n'est plus Florence ni le goût florentin : c'est Venise et Rome. La tradition primaticienne est oubliée. On délaisse Michel-Ange pour le Corrège, Titien, Véronèse, surtout pour le Caravage, quitte à lui laisser sa puissance dramatique, qui nous fait peur. Bientôt, c'est aux « Bolonais » romanisés, aux Carrache, à Pierre de Cortone, au Dominiquin, qu'ils remettront le « sceptre de la peinture ». Plus de violences musculaires dans des formes tourmentées : quelques déclamations simplement. Le dessin se détend, le modelé s'adoucit, les formes s'arrondissent un peu. Le coloris, très divers selon les peintres, cherche en général les tons froids de rouge et de bleu. Il y a, chez Le Sueur, La Hyre, Poussin même, un bleu français qui fait grincer les dents par son acidité. On dirait que l'École a peur des tonalités chaudes et des accords profonds qui nous enchantent aujourd'hui. Ardeur et harmonie, c'est de la volupté! Elle manque trop souvent, sinon toujours. Et pourtant ce sont là qualités des Vénitiens aimés! La génération qui suit Blanchard l'appelle fièrement le Titien français, et cela ne laisse pas de nous étonner un peu quand nous cherchons vainement dans cette grisaille le Soleil condensé par le Maître. Mais à vrai dire connaissons-nous la couleur originelle, authentique, de nos œuvres françaises? Celles du Louvre, comme les Bergers d'Arcadie de Poussin, sont de toute évidence désaccordées (fig. 1). Là où la peinture s'est conservée fraîche, ou du moins a vieilli dans tous ses tons à la fois et au même degré, on constate le don des fines harmonies; mais presque toujours avec une tendance à la lividité. La peinture du XVII[e] siècle n'est pas lumineuse. Ici se renouvelle notre étonnement, car c'est renier le conseil, non

seulement des vénitiens, mais des flamands. L'histoire éblouissante de Marie de Médicis inondait de clarté depuis 1625 les parois du Luxembourg! C'est que l'École est hantée des peintres fameux du « Seicento » : d'eux lui viennent ces jaunes ocreux et ces bruns rougeâtres, dont elle joue d'ailleurs à sa manière sur les draperies éloquentes des personnages et dans les gloires célestes des apparitions.

Car sitôt née notre École est bien à nous. Jusque dans son éclectisme, elle reste nationale. Il est inutile pour la faire valoir de réhabiliter une fois de plus les « bolonais » qu'elle se plaît à regarder. Il est bien évident que l'Italie du XVIIe siècle n'est pas un déclin, mais une jeunesse nouvelle. A son contact se forme la nôtre. Elle se fortifie d'ailleurs au souffle vivifiant des Flandres, à l'air sain qui vient de nos vieilles provinces, à la discipline éprouvée de la Maîtrise, qui maintient la belle tradition du métier même chez les peintres impatients de s'évader de sa tyrannie pour former en 1648 l'Académie de Peinture et de Sculpture. L'initiation technique est sacrée chez ces bonnes gens, qui loin de monter sur le Sinaï quand ils font œuvre de leur pinceau, restent des demi-artisans. Qu'on relise à ce point de vue les Lettres de Poussin. Il faut voir la comptabilité qu'il tient du nombre des figures en chacun de ses tableaux. La Manne en a 36 ou 40? Il a donc le droit d'être fier! Il va sans dire que pour ce bon ouvrier la dimension est primordiale : pas de grande œuvre sans grand format! Et il donne les mesures à ses clients, comme au Moyen Age : sur elles se règle le prix! Il y a d'ailleurs des dynasties et des familles de peintres vouées au beau métier : les Le Nain par exemple. Et puis, en fin de compte chacun est lui-même, il ne prend aux Italiens ou à d'autres que ce qui lui plaît, selon son

tempérament et celui de son pays. A leur rentrée chez eux ils se dépouillent du brutal Caravagisme, même Vignon, comme on laisse au vestibule la cape des escapades nocturnes. Jamais n'a paru plus évidente cette vieille vérité, qu'il y a une originalité du composite. Ces éclectiques sont des mesurés, selon l'éternelle loi du génie national : ni dans les Bacchanales ni dans les visions mystiques ils n'apportent d'outrance baroque. Ils sont d'ailleurs très divers et foisonnants, ce qui est une marque de jeunesse de l'École. Le vieil historien Félibien s'étonne en les dénombrant.

Tous sont portraitistes. Voilà encore une preuve et une garantie de belle santé. Le contact de la vie est toujours tonifiant. S'il y a tant de portraits, c'est sans doute que l'individualisme des bourgeois orgueilleux en demande; mais c'est aussi que le genre est une vieille tradition de notre art : la vocation de la race pour l'analyse des âmes. Le peintre alors aime à scruter une figure comme le moraliste aime à décrire un de ses contemporains ou lui-même, du dehors au dedans. Et tout le monde alors est moraliste. Dans les salons même, où chacun se pique de tenir la plume, la mode est à ce déshabillage complet. Signe du temps et du pays.

Les Clouet, qui succédaient eux-mêmes aux miniaturistes des anciens Valois, avaient cédé la place à Lagneau, à Daniel Dumoustier. Sous Henri IV et Louis XIII ces crayonneurs construisaient avec du crayon noir rehaussé de tons de chair des figures robustes, mais lourdes comme la poésie de Malherbe que Daniel portraiture « à miracle ». Mais voici que l'exemple des probes flamands et des graveurs patients, encourage nos peintres. Alors tous s'y mettent. Louis Elle Ier, les Beaubrun, les Le Nain, sont des spécialistes excellents de la figure, et les derniers

même excellent au portrait collectif. Les peintres d'Histoire, Philippe de Champaigne (qui est flamand), Sébastien Bourdon, presque tous, satisfont au goût général, qui est aussi le leur, pour l'observation morale. Quand



Fig. 22. — CLAUDE LEFEBVRE. PORTRAIT D'UN MAITRE ET DE SON ÉLÈVE. (*Musée du Louvre*)

Un des beaux portraits du XVII[e] siècle. Contraste heureux entre les deux visages, très animés avant la gravité un peu statique qui va venir. Modelé fouillé de la physionomie, qui ressort en pleine lumière dans le cadre des beaux noirs, sentis à la façon des flamands ou des hollandais et coupés du blanc des dentelles. Lefebvre a-t-il connu Van Dyck, qui passa du reste à Paris en 1641 ? *Photo Bulloz.*

Philippe de Champaigne en peint il y porte l'inflexible droiture des Messieurs de Port-Royal, et du même coup nous fait confidence de lui-même puisqu'il est de la même famille que ses modèles. A la fin de cette période Claude Lefebvre, avec un maître et son élève occupés à une leçon de choses, fera le portrait le plus ferme de touche et

le plus animé de toute la peinture classique, sans que l'expression de la pensée tendue vers un objet qu'on ne voit pas nuise aux sensuelles qualités « flamandes » : la profondeur des noirs velours où éclatent un rabat blanc uni, un col de guipure, et la fraîcheur des carnations (fig. 22). On comprend pourquoi, surtout en Angleterre s'il y alla, sa noble clientèle crut avoir un second Van Dyck.

Leur premier mérite est l'exactitude. C'est la probité de l'artiste qui se transpose en ressemblance dans le modèle. Sébastien Bourdon a mensuré, dit-on, le crâne de son Descartes. Mais le souci de la vérité entraîne plus loin qu'elle : il atteint souvent la profondeur, sans y penser. De là ces physionomies graves, concentrées, où affleure une âme forte, solidement appuyée sur des certitudes. Évidemment l'art y est un peu statique; le dessin en est simple, sans recherche particulière d'accent; le visage est vigoureusement construit sur les plans fondamentaux. Cet art figure un état de l'être, non un devenir. On y sent l'étroite collaboration d'un modèle qui est ce qu'il est, sans inquiétude, et d'un peintre qui en toutes choses cherche, non l'immobilité, mais la permanence. Le portrait de Poussin par lui-même nous hante, non seulement comme celui d'un artiste personnel, mais d'une École, de toute une façon générale de voir et de sentir la figure humaine, la vie, les choses. Certes les traits individuels y abondent, les yeux sont bordés de rouge parce que le travail, qui fait « qu'avec le temps et la paille se mûrissent les nèfles », les a brûlés. Mais cette gravité de l'attitude, cette franchise de la pose de face, cette structure solide, cette expression calme dans la profondeur, ce n'est pas seulement lui, c'est l'époque : un état de la société française.

Presque tous aussi sont décorateurs. Un double encouragement leur venait de l'Italie italienne et de ces petites Italies françaises qu'étaient le palais de Fontainebleau, plus récemment les voûtes du palais Mazarin



Fig. 23. — SÉBASTIEN BOURDON. PORTRAIT DU PEINTRE.
(*Musée du Louvre*)

Simplicité habile de la présentation. Franchise des oppositions entre la chemise lumineuse et les tons sourds du reste. Distinction générale, jusque dans les mains. Le portraitiste qui ressemble le plus à Van Dyck, à une époque où l'on ne voyait guère que Rubens. Fier de son séjour en Italie, il caresse une tête moulée de Caracalla. Habitude des peintres d'alors de se représenter avec de « belles antiques ». *Phot. Giraudon.*

et des appartements de Marie de Médicis au Louvre, couvertes de prestiges en 1648 par Romanelli, élève du fameux Pierre de Cortone. Une énorme quantité de peintures murales couvre alors les murs des églises, des cloîtres, les parois et les plafonds des hôtels privés,

surtout dans la pièce d'apparat, la galerie. Petit à petit s'y prépare la grandiose décoration de Versailles. Le Paris de l'époque devait être aussi riche que la Rome d'Urbain VIII et d'Innocent X : presque tout malheureusement a disparu. La galerie de l'hôtel Lambert décorée par Le Brun (1649) nous fait regretter ce faste, qui rendit célèbres les hôtels Séguier, Bullion, Dangu, de La Vrillière, de Bretonvilliers. La peinture y reprend conscience de ses origines et de sa destination essentielle : dire en amples pages quelque chose de grand puisque Allégorie et Histoire des Dieux ne sont qu'allusion au maître du logis, et discipliner une belle composition dans un encadrement architectonique. L'accord obligé avec les ors, que le luxe de l'époque a beaucoup aimés, balance la tendance aux tons froids. Et des parois la peinture décorative passe tout naturellement à la tapisserie. La France classique se reprend de goût pour le grand art somptuaire du Moyen Age. Très souvent le lourd et tiède tissu coloré remplace sur le mur la mince pellicule ou la toile peinte et le trop matériel cuir de Cordoue. Vouet, Le Sueur, Vignon, peignent à l'envi des cartons. On devine le grand style que l'art de décorer gagne à cette pratique. Leurs tableaux de chevalet même restent décoratifs. Ceux de Poussin (qui du reste a lui aussi décoré), sans qu'il y ait songé semblent faits pour être tissés en haute lisse. L'Histoire de Moïse fut même transposée en tenture de laine. Équilibre de la composition et largeur des effets, grandeur en un mot, deviennent qualité courante. Décidément la peinture française ne sera pas de sitôt pure peinture d'amateur, en mal du beau morceau.

On a tellement dit que dans l'art classique l'École absorbe l'individu qu'il vaut la peine de mettre en relief

la vertu des tempéraments. Chacun d'eux marque de sa personnalité le goût général auquel il participe. Il y a la veine septentrionale. L'odeur forte du terroir est restée chez les Le Nain. Ils sont trois, très différents ; mais trois



Fig. 24. — LOUIS LE NAIN. REPAS DE PAYSANS.
(*Musée du Louvre*)

1642. Art provincial à Paris : avide de vérité, même humble et surtout rustique. Sens émouvant des choses et des gens de chez nous. Dessin statique des personnages, qui posent toujours, et de la vie paysanne au rythme lent. Beau rendu des accessoires, et coloris froid, aux tons neutres et sourds, où les gris violets dominent, en accord surprenant avec l'esprit des gens et du milieu. *Photo Alinari.*

picards de Laon et trois frères que rapproche l'air de famille. Un vigoureux naturalisme, de saveur franco-flamande bien que Mathieu soit allé en Italie, groupe dans leurs tableaux de format réduit gens et choses de chez nous. L'Académisme en son dédain transcendant

appellera cela des « bambochades ». Paysans, petit peuple et bourgeois sont attablés autour du pichet et de la miche, ou réunis pour le concert, le tric-trac, la leçon de danse. Plusieurs fois c'est la forge, une fois même regardée (semble-t-il) par Mathieu avec les yeux de Velasquez. Loin de se laisser contaminer à Rome par le prestige frelaté des « bolonais », le peintre est allé tout droit vers le réalisme absolu de l'espagnol, qui faisait alors son pèlerinage dans la Ville Éternelle. Chez tous les trois parle clair le sens de la race, aperçue dans sa vie quotidienne. Cela vaut Chardin, mais seulement par l'amour des sujets et la poésie profonde, car les personnages, portraits authentiques toujours, posent expressément devant nous. Immobiles chez Louis, leur mouvement même reste chez Mathieu emprisonné par un dessin statique. Cet art est pauvre d'imagination, toujours sérieux, toujours sain, mais il sait envelopper ses sujets des tons adéquats : clairs, violacés et froids chez Louis, autour des rustres silencieux qui mangent comme on communie le pain qu'ils ont semé, ou gris et fins dans le grand repos après la fenaison; brillants et chauds chez Mathieu autour des « Amateurs ». On a pu confondre ces robustes morceaux de genre avec les petits hollandais. Et dire qu'ils ont eu à Paris une grosse clientèle! Que penser alors du préjugé qui accuse d'étroitesse cet art et cette société (fig. 24 et 25)?

C'est encore la probité septentrionale qui inspire l'œuvre de Philippe de Champaigne. Voici cette fois un flamand, venu de Bruxelles, du pays où règne Rubens. Très italianisé comme tous ses concitoyens, la contagion n'a pas étouffé en lui l'esprit naturaliste de la race. Mais deux tendances ont tiraillé sa carrière tourmentée. Le flamand, c'est le beau portraitiste. Réalisme et coloris font le prix

du Louis XIII et du Richelieu pourpré du Louvre (fig. 26). Mais l'austérité janséniste saisit bientôt cette âme haute qu'assaille l'infortune. Sa peinture se décolore; les tons froids, le mauve, le violet, viennent d'eux-mêmes



Fig 25. — MATHIEU LE NAIN. JOUEURS DE TRIC-TRAC.
(*Musée du Louvre*)

Vers 1623. Chef-d'œuvre de portrait ressemblant et vivant; d'un coloriste harmonieux qui fait des frottis sur une préparation en grisaille, sait la vertu des gris et des fonds neutres, et y fait éclater des rouges forts. Le vrai personnage ici, est le riche tapis qui organise au centre la composition. Rien d'étonnant que ces tableaux d'un français de Picardie aient longtemps passé pour être de « petits maîtres » hollandais. *Photo Giraudon.*

l'endeuiller. Par instants même les tons du Guerchin étalent leur lividité. Dans le portrait il reste réaliste encore, et toujours coloriste, mais cette fois c'est aux figures concentrées de Port-Royal, à des âmes closes, que cet « ami de la Vérité » applique ses ressources. Quand il les encadre, c'est d'horizons pieux. Derrière sa probe figure à lui (1668) se profilent les flèches de

Notre-Dame, derrière la mère Angélique on aperçoit le frais vallon de Port-Royal où le monastère prie sous les grands arbres. Un ciel humide et une atmosphère grise, à la flamande, enveloppent cette grande paix. Mais voici



Fig. 26. — PH. DE CHAMPAIGNE. Richelieu.
(*Musée du Louvre*)

Avant 1642. Portrait qui n'est qu'une robe : ample robe cardinalice, surmontée d'une toute petite tête d'émouchet, sans physionomie. C'est le costume qui est le sujet : belle harmonie de rouges, du rose au pourpre, sur fond de draperie d'or broché. Sensualité du coloris et rendu des magnifiques tissus chez ce flamand venu du pays de Rubens, mais qui refroidit un peu la fougue et l'éclat lyrique du Maître. *Photo Bulloz.*

le miracle : miracle qui guérit une paralytique, sa propre fille religieuse au monastère, miracle de l'œuvre elle-même, qui réussit à exprimer la vie qui revient, c'est-à-dire la chose en train de se faire, le devenir! La cellule est grise, blanc éteint le costume des deux religieuses. Dans tout cet ascétisme gris, un seul éclat coloré : la

petite croix d'étoffe rouge qui saigne sur les robes. Mais les deux visages tendus vers le miracle qui vient ont la fixité de l'extase. Avec ces pauvres moyens l'artiste crée une richesse inouïe de vie intérieure. Le réaliste flamand atteint ici la poésie des profondeurs (fig. 27).



Fig. 27. — PH. DE CHAMPAIGNE. GUÉRISON DE SŒUR CATHERINE DE SAINTE-SUZANNE.
(*Musée du Louvre*)

Ex-voto, 1662. Évolution radicale : le peintre du rouge Richelieu a été saisi par l'austère Jansénisme. Peinture dépouillée : cellule grise et robes grises. Pauvreté des tons, mais richesse inouïe de vie intérieure sur ces visages de Port-Royal. Deux audaces : peindre l'extase (sans les effets des bolonais), et l'événement en train de s'accomplir. *Photo Bulloz.*

L'italianisme a plus de clientèle. Nous avons beau, nous français, être à double visage comme Janus, entre le nord et le midi : la latinité reste depuis la Renaissance et jusqu'à Watteau notre inclination secrète. Il y a d'abord les éclectiques : ceux qui butinent amoureusement de Gênes à Naples les dernières fleurs du Seicento et composent un bouquet où chaque ton se fond dans un

ensemble qui n'est qu'à eux et à nous. Voici un reflet voluptueux des fresques de Véronèse, mêlé de quelques tons du Caravage. Simon Vouet, marié à une italienne, fut en effet un familier de Venise. Ses allégories, même



Fig. 28. — SIMON VOUET. La richesse.
(*Musée du Louvre*)

Peinture de décorateur qui a vu, aimé Véronèse et les Carrache. Prédilection pour les allégories féminines, pour les formes pleines, caressées d'ombres douces et de demi-teintes argentées. Mouvement « baroque » de l'attitude et des draperies aux tons « bolonais ».
Photo Alinari.

la Foi, sont des jeunes femmes très rondes, de chair opulente et caressées de douces ombres argentées (fig. 28). Aspect froid, dessin coulant. Mais les bourgeois de Paris ont beaucoup recherché pour les parois de leurs hôtels et les cartons de leurs tapisseries ce vénézianisme en mode mineur, mol et séduisant (fig. 29).

On peut cependant être plus éclectique, mêler par

exemple des souvenirs de Raphaël, du Bamboche et de Castiglione à ceux de Poussin, de Claude Gellée et même de Van Dyck. Ce cas de mimétisme amoureux, qui n'exclut pas du tout l'originalité, est celui de Sébastien



Fig. 29. — MOISE SAUVÉ DES EAUX. TAPISSERIE PAR SIMON VOUET.
(*Musée du Louvre*)

Vouet décorateur, peintre assidu de cartons pour tapisseries. Effet décoratif très sûr : souvenirs de Véronèse; arrangement classique de la composition, bouchée d'un côté et ouverte de l'autre en échappée, mais toujours meublée comme il convient à une tapisserie, qui doit soutenir le mur. *Photo Alinari.*

Bourdon. C'est dans le « genre » qu'il est le plus sincère. Ses Mendiants voilent sous des réminiscences des flamands et des Le Nain un réalisme grisâtre où éclate à propos une note rouge : il lui appartient. Mais ce contemporain de Descartes est surtout un analyste, donc un excellent portraitiste. Son propre portrait au Louvre a l'élégance souveraine d'un Van Dyck (fig. 23). Et c'est bien

quelque chose d'être le seul en son temps à avoir été séduit, non par l'abondance lyrique de Rubens mais par cette fine distinction. Analyste cartésien, la meilleure façon de l'être était de peindre la figure même du maître. Certes elle n'a pas chez lui la fougue du portrait de Franz Hals; mais précisément, elle est plus vraie. Le plus réaliste des deux n'est donc pas le hollandais! L'auteur du discours de la Méthode, du moins celui de la postérité, le voici : c'est cette constriction un peu âpre et livide.

L'italianisme a aussi ses réalistes. Les âpres Caravage et Ribera ont trouvé des français pour les aimer. Mais Valentin, qui vit à Rome, a sa façon bien à lui de déchaîner en ses scènes de cabaret ou de concert la gaieté violente de la canaille. Canaille plus fine de dessin que chez ses maîtres : le génie de France intervient pour elle avec son éternelle mesure (fig. 30). Mais pas de nuances autour d'elle : elle vit dans des caves. De brusques fulgurances jaillissent des ombres dures; la tache vive d'un tapis, d'une manche à crevés, éclate au milieu des gris et des noirs. Nul français n'a mieux senti la beauté expressive des noirs, en un temps qui du reste, de Rembrandt à Caravage et de Velasquez à Ribera, a magistralement manié leurs effets. C'est un magnifique peintre, vivant et puissant.

Mais Claude Vignon est presque aussi brutal que lui. Peintre secondaire, il est vrai, mais bien significatif. Dessin brusque, couleur dure, contrastes vigoureux. Il est allé en Italie, mais de l'Italie caravagesque il va à l'espagnole, celle du dur Ribera. Il est même allé *tra los montes*. Son Sénèque mourant, vieillard qui s'affaisse vidé de son sang, est aussi pénible à regarder qu'un Saint Jérôme ou un martyr du « Spagnoletto ». Décidément, puisque la Forge de Vulcain, de Mathieu Le Nain, nous fait pen-

ser à Velasquez, l'apparition de Saint François dans la crypte d'Assise (fig. 31), de La Hyre, à Zurbaran, le Sénèque de Vignon à quelque œuvre valencienne que nous pressentons, il faut croire qu'il est entré dans la peinture française, par le détour de la brune Italie, plus

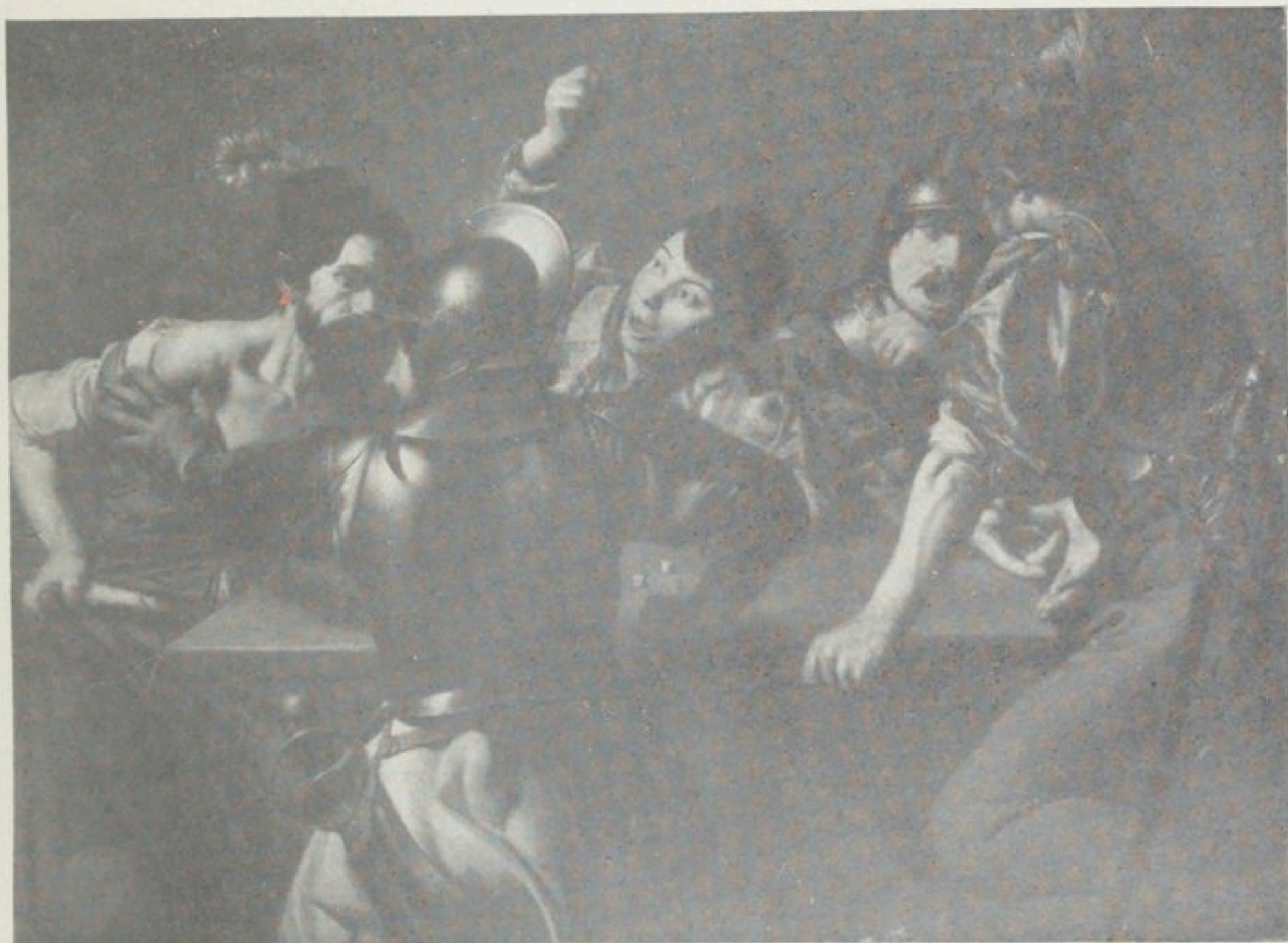


Fig. 30. — VALENTIN. SOLDATS JOUANT AUX DÉS.
(*Musée de Tours*)

Avant 1634. Art puissant d'un disciple du Caravage. Jour de cave aux oppositions violentes, qui font éclater le caractère des physionomies et la menace du geste. Modelé brusqué, sans demi-teintes, qui dramatise. Dans tout ce noir, fulgurances colorées de quelques oripeaux. Façon de voir qui donne des airs de drame même aux scènes de gaieté populaire.

Photo Bulloz.

d'hispanisme qu'on ne s'en doutait. Il vient s'ajouter à celui d'Anne d'Autriche, de Gongora et de Corneille.

L'originalité française dans l'italianisme n'est pas encore épuisée. Pendant que l'austérité janséniste inspire Philippe de Champaigne, l'esprit de la Compagnie de Jésus inspire La Hyre et Le Sueur. On ne penserait guère aux Christ bellâtres, aux Vierges douceâtres de La Hyre,

lissés dans des chairs rosâtres, des bleus pénibles et des lividités, si le Saint François apparaissant au pape Nicolas V dans la crypte sombre d'Assise n'était saisissant comme une statue en bois de paseo espagnol.

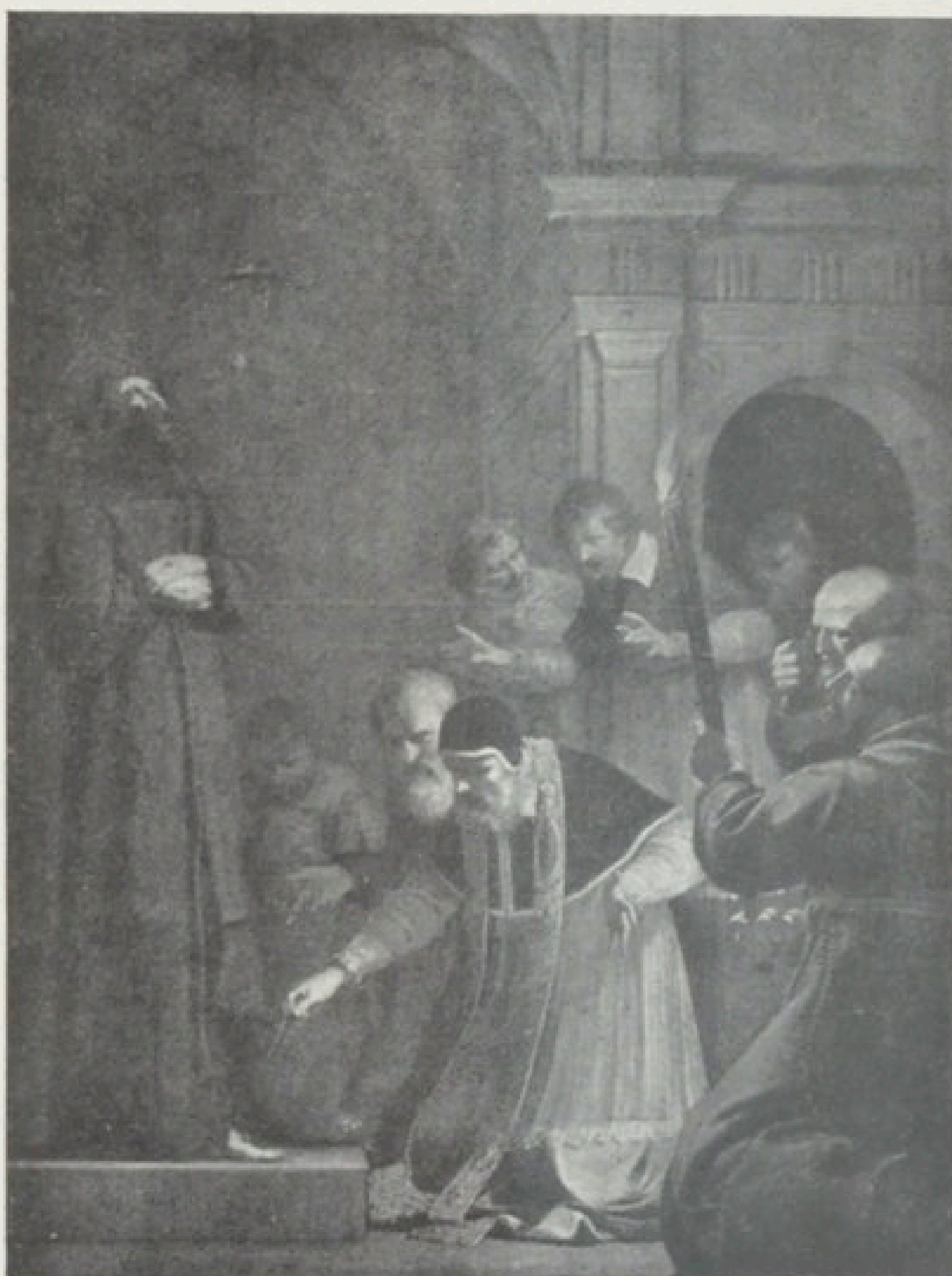


Fig. 31. — LA HYRE. NICOLAS V FAISANT OUVRIR LE TOMBEAU DE SAINT FRANÇOIS.
(*Musée du Louvre*)

1630. Curieuse peinture qui a les tons sourds d'un caveau, de la bure monacale et surtout du Caravage. Le Saint François, raide momie debout, a l'air d'une statue peinte d'Alonzo Cano ou de paseo espagnol. Mais l'âpre génie de l'Espagne et du Caravage se détend dans cet art timide qui mesure les effets d'éclairage et les accents du dessin. *Photo Alinari.*

Le catholicisme doux et tendre au contraire, c'est Le Sueur. Avec lui nous nous sentons au temps de Saint François de Sales et de Jeanne de Chantal. Cet italianisant n'a pas été en Italie, mais la révélation lui vient par les estampes, et elle le met en présence du maître éclectique et harmonieux, Raphaël. Il est incapable d'ex-

primer le drame du Calvaire; il ne sait rendre la douleur que sur le mode féminin, sans jamais déranger les lignes mélodieuses de la Vierge, de Madeleine et de Véronique (fig. 32). Son dessin coule le long des formes un peu molles, et le coloris, aujourd'hui désaccordé, grince de bleus aigrelets. Les ocres jaunes et les rouges carminés ont

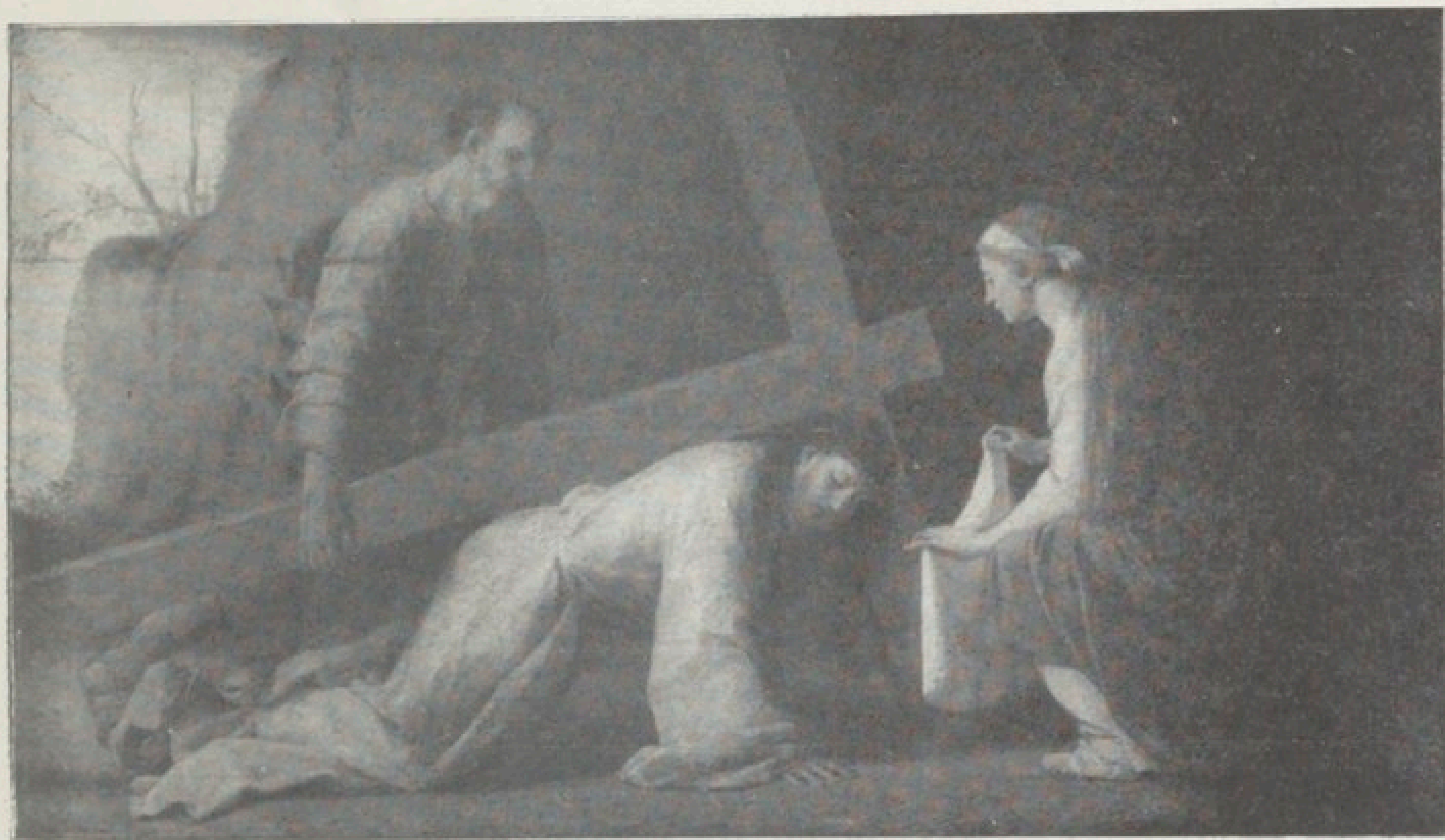


Fig. 32. — LE SUEUR. JÉSUS PORTANT SA CROIX.
(*Musée du Louvre*)

Artiste féminin, inapte au drame du Calvaire. Le véhément Seicento ne paraît pas l'avoir touché. Tout est adouci par un dessin tranquille, extrêmement simple, et par un coloris pâle. Le meilleur morceau est la jeune femme : vision raphaélesque née, chez un italianisant, d'une sensibilité personnelle et ingénue. *Photo Giraudon.*

beau faire : ils ne parviennent pas à réchauffer ces froideurs. Cependant l'accord parfait de la technique et du sentiment a un jour réussi trois chefs-d'œuvre. L'Histoire de Saint Bruno pour le cloître des Chartreux à Paris recommence les amples hagiographies que les peintres du Moyen Age déroulaient sur les parois des monastères (fig. 33). La sienne précisément succédait à une plus ancienne. Pénétrée d'émotion, absolument insouciante du style académique, elle concentre dans ces cellules en

pisé, autour de ces frocs gris, toute l'austérité grise de la vie monastique, sans éviter l'horreur de la damnation ou de la mort, qui fait de la cellule un sépulcre, du froc un suaire, de la lueur d'un cierge une danse de reflets blafards.



Fig. 33. — LE SUEUR. MORT DE SAINT BRUNO.
(*Musée du Louvre*)

1645-1648. Hagiographie émouvante par la sincérité et le sens profond de la vie monacale, par l'accord des robes grises avec la nudité des cellules, par les effets d'éclairage. Art spontané, aujourd'hui desservi par les couleurs désaccordées où grincent des bleus aigres. Comparer cette mort de Saint Bruno, sentie par un « primitif », avec celle de S. Francesco par Giotto, à S[ta] Croce. *Photo Alinari.*

Même en dehors du cloître gothique elle garde le parfum d'une légende dorée. Le Sueur en effet est un primitif. Dans un tableautin gris, réveillé par quelques notes mélodiques de rouge et d'or, il enclot une ingénuité exquise : c'est la Messe de Saint Martin (fig. 34), petit chef-d'œuvre sobre, aussi pénétrant que le Mariage mystique de Saint

François, de Sassetta à Chantilly. Ce candide est notre siennois à nous. Sa tendresse se prodigue même dans la peinture décorative. Car les robustes bourgeois de l'époque voulaient son charme autour de leur vie quotidienne, sur

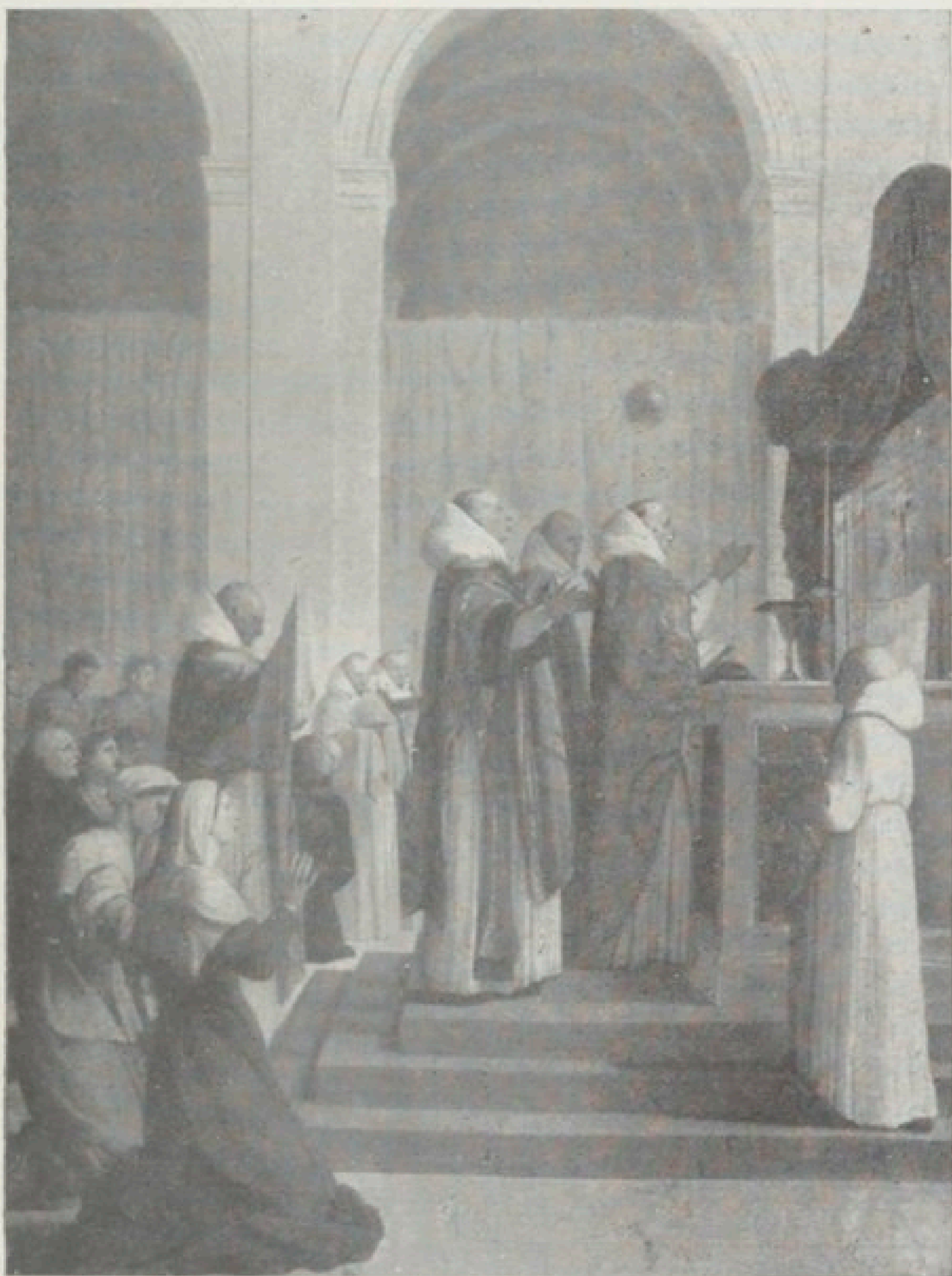


Fig. 34. — LE SUEUR. MESSE DE SAINT MARTIN.
(*Musée du Louvre*)

Suave tableautin de « primitif », gris et blond avec des réveillons de rouge. Intensité du sentiment dans la douceur du ton et la simplicité presque enfantine du dessin.
Photo Alinari.

les parois de leurs hôtels. Les Muses qu'il peint pour le cabinet de ce nom à l'hôtel Lambert sont de tendres musiciennes, qui lèvent vers le ciel des yeux aussi inspirés que la Sainte Cécile de Raphaël ou du Dominiquin. Leurs formes ont la plénitude « bolonaise », mais leurs chairs blondes sont imbibées de lumière. Cette blondeur fait

penser à Corrège, et le modelé a déjà la suavité prudhonienne. Il a même trouvé pour les pilastres du Cabinet de l'Amour la fantaisie de Gillot, et pour les parois la pure élégance du XVIII[e] siècle finissant. Il y a déjà du « néo-hellénisme », presque du Vien, dans la Naissance de l'Amour.

L'italianisme nous a même donné les deux peintres les plus français de l'époque : français de Normandie, français de Lorraine. Nicolas Poussin et Claude Gellée passent leur vie en Italie : ils lui prennent les lignes nobles de ses horizons, la lumière de son ciel et la poésie de ses mythes. Ils lui doivent aussi bien des modèles, sans compter les influences étrangères qui convergeaient vers la métropole des arts. Et pourtant ils restent de purs classiques du pays de raison. Ils sont bien de chez eux, de chez nous. Leur peinture ressemble à la langue de Poussin lui-même quand il écrit à M. de Chantelou: de l'excellent français, brusquement traversé de tours et de mots italiens. Ils ont une autre originalité, qui nous touche au cœur. Tous deux sont de grands poètes de la Nature en un temps qu'on croit exclusivement humaniste. La foudre titanique de Michel-Ange avait desséché le paysage: ils le recréent. Leurs émotions romaines fondent le paysage moderne, et jusqu'à Turner et Puvis de Chavannes ce sont leurs œuvres qui en sont les sommets.

Poussin est la quintessence de l'esprit classique. Son imagination hellénisée est moins apte aux sujets chrétiens qu'à la mythologie. N'était la belle suite des Sacrements, on le croirait né avant la venue du Christ, au temps où le ciel sur la terre « marchait et respirait dans un peuple de dieux ». Sur le sol antique il s'est fait une âme antique, qui renouvelle les vieux mythes par sa ferveur grave. Bacchanales, Floralies, Enfance des dieux, recèlent une volupté

latente, qui se déchaîne librement dans les dessins, qu'il ne faisaitque pour lui seul (fig. 35). Ces sujets, il les met en scène selon la Méthode. Il est l'artiste cartésien par excellence, intellectualiste et volontaire. Sous le contrôle de la raison l'idée maîtresse organise lentement et sûrement

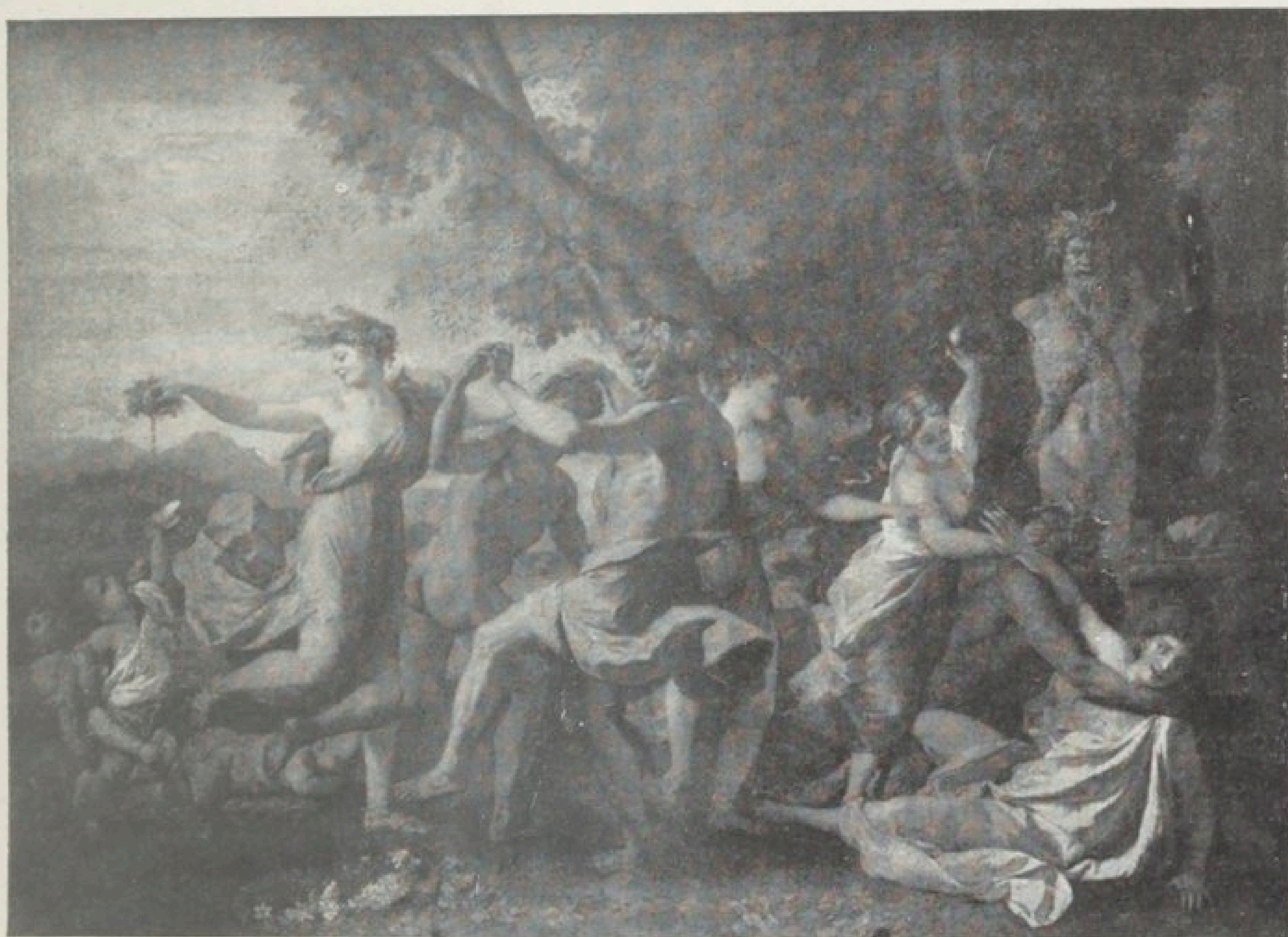


Fig. 35. — POUSSIN. BACCHANALE.
(*National Gallery, Londres*)

1620-1624. Disposition classique, bouchée d'un côté et ouverte de l'autre en échappée d'où vient la lumière qui sculpte les corps. Dionysie un peu plastique où le « groupe » s'organise spontanément, mais vertu immanente de la vie, et sens inné du rythme. Intuition des beaux mythes antiques. Influence du Titien et des gravures vénitiennes du *Songe de Poliphile*.
Photo Hanfstaengl.

tout le tableau. « Chasque chose est appropriée au subject! »

Mais en même temps ces tableaux sont de grandes méditations, aussi émouvantes qu'un sermon de Bossuet. A propos des lieux communs qui ébranleront toujours notre sensibilité, brièveté de la vie, fragilité du bonheur, simplicité des premiers âges, la raison y met en œuvre tout un

lyrisme intérieur. Cette peinture intellectuelle exhale un sentiment profond dont la résonance se fait entendre longtemps quand on s'est détourné du tableau. Les personnages sont modelés plastiquement, par un peintre sculpteur qui a étudié les antiques et modelé avec Duquesnoy, mais garde le goût de la nature vivante. Il n'examine les statues de marbre que pour mieux exprimer la vie, tandis que David ne verra dans la vie qu'un moyen d'arriver à l'antique. C'est lui que « les belles collomnes de la maison quarée » à Nîmes font penser aux belles filles du pays, dont elles ne sont que les copies. Son esprit a tant d'envergure qu'il ne s'exprime tout entier que dans les grands paysages. Au milieu de la Nature éternelle des fabriques dressent la majesté des souvenirs ; à leurs pieds l'Histoire ou la Fable sème de l'humanité. C'est le paysage dit historique ou composé (fig. 36), un des beaux genres qu'il y ait en peinture pour ceux qui ont le sens latin. S'il n'existait pas il faudrait l'inventer. Car il est réel, on l'oublie trop : c'est la Nature italienne, du moins dans l'auguste campagne de Rome, fermée à l'horizon par la mer latine, par les monts d'Albe, de la Sabine, de l'Étrurie, peuplée de ruines et parcourue de bergers qui sont des « pasteurs ». Elle réalise à merveille son idéal classique : l'un à l'autre ils étaient prédestinés. Poussin en effet ne cherche pas dans la Nature la mouvance des phénomènes, mais l'autorité de ce qui dure. Il aime à toucher le substratum solide sur lequel s'agite la fragilité des choses passagères. Il construit fortement ses plans et ses arbres au lourd feuillé : c'est une architecture grandiose où s'ordonne ce qu'il y a de permanent dans l'Univers. Aussi s'en dégage une incomparable majesté. Elle convient à la grande idée philosophique qui en est l'expression directe. Pour nous inciter à nous conformer à la Nature, le geste de Diogène brisant l'écuelle pour puiser

l'eau dans sa main est moins efficace que l'harmonie sereine de l'immense paysage qui l'enveloppe. Cette fable grecque s'insère d'elle-même dans un Cosmos. Autour des funérailles de Phocion (fig. 37), la Nature ordonnée et

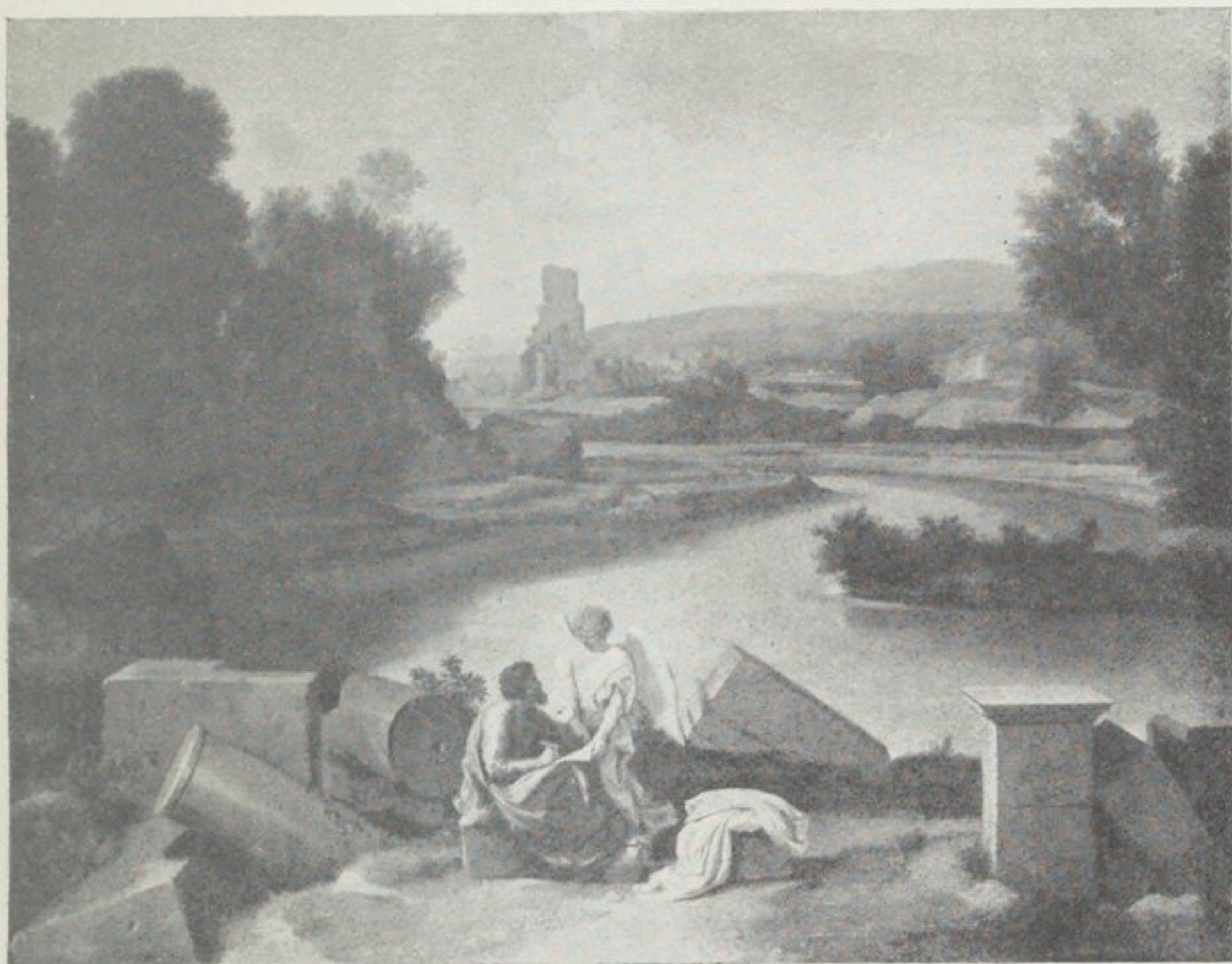


Fig. 36. — POUSSIN. SAINT MATHIEU ET L'ANGE.
(*Musée de Berlin*)

A Rome le style de Poussin s'agrandit. Paysage historique et composé, naturel en Italie où il s'offre partout dans la campagne romaine, sur les bords du Tibre. Alliance de l'humanité, de la ruine et de la nature. Puissante architecture aux trois plans traditionnels, et sens profond de la permanence dans les choses. Grand dessin et coloris grave, posé en frottis sur des dessous d'ocre rouge. Vaste, décoratif et musical. *Photo Hanfstaengl.*

calme dit la sagesse qu'il incarna. Par là ces tableaux sont extrêmement décoratifs : ils débordent leur cadre réduit. Un « Poussin » suffit à peupler une salle de musée. Ils sont tout prêts à être tissés en larges tentures pour soutenir l'autorité du mur. Aussi a-t-on traduit en tapisserie, comme fatalement, l'Histoire de Moïse. Voilà pourquoi ils ont quelque chose de musical : leurs multiples

accords s'élargissent en vaste Symphonie. Notre Puvis de Chavannes déclare l'avoir écoutée en éployant la sienne dans des monuments immenses que remplit leur douce puissance de suggestion.

Cet art est volontaire à coup sûr, mais la volonté n'y

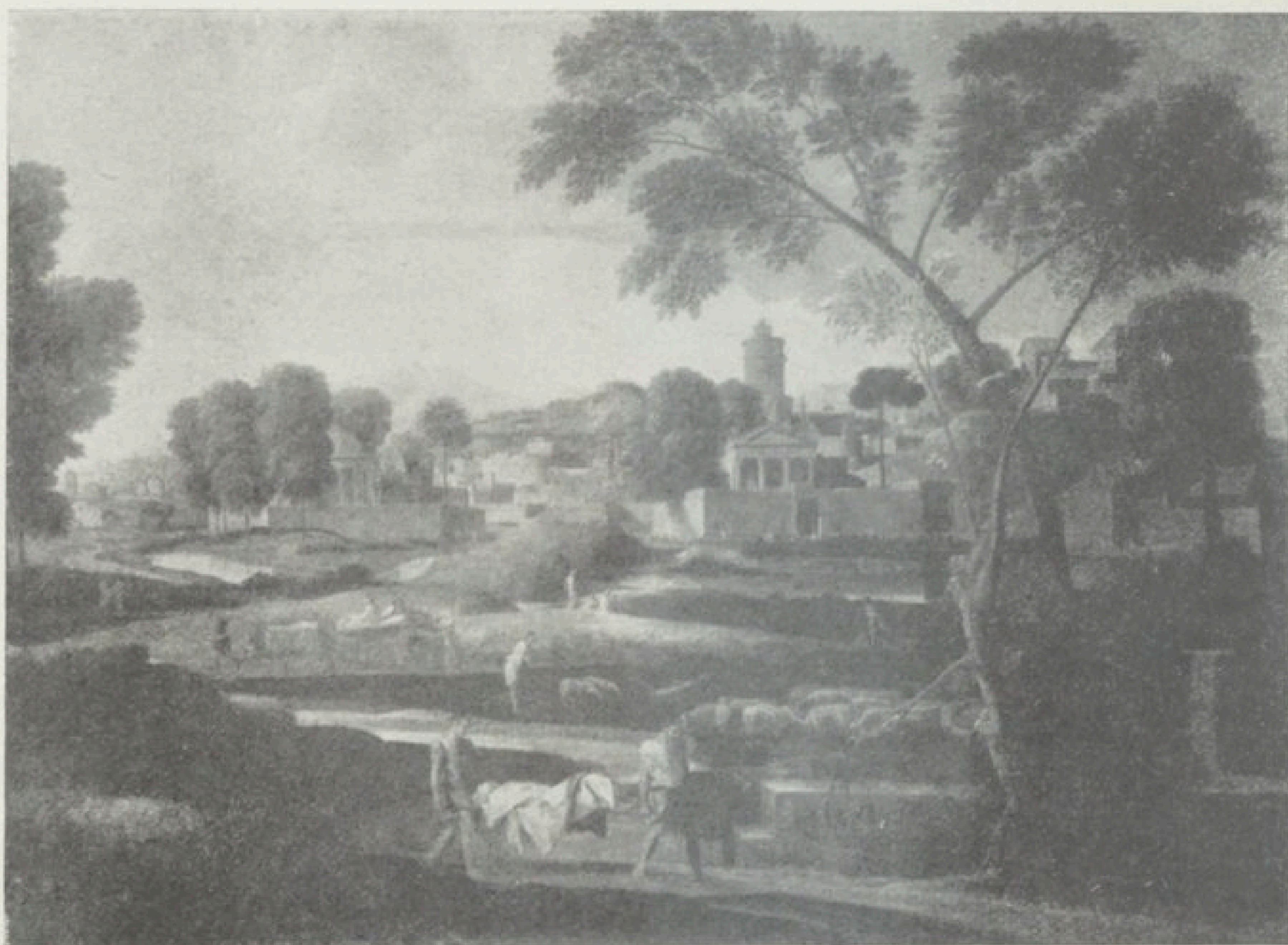


Fig. 37. — POUSSIN. LES FUNÉRAILLES DE PHOCION.
(*Musée du Louvre*)

Peint à Rome en 1648. Chef-d'œuvre de composition dans l'espace. Petit tableau, paysage immense. Lente gradation des plans vers un horizon toujours haut et fermé. Multitude de détails qui se perdent dans la puissante architecture de l'ensemble, et d'accidents dans cette éternité.

organise que des sensations vives. Dans ces grandes Histoires, ô surprise ! de minuscules scènes de genre fourmillent. Au milieu de cette majesté des pêcheurs tendent la ligne et taquinent le goujon ! Des nageurs font le plongeon, ou la planche, d'autres enfilent malaisément leur chemise. En se promenant sur les bords du Tibre sacré, en pleine atmosphère antique, Poussin a noté le menu fait-

divers de la vie quotidienne. Son dessin précis et ferme est toujours impeccable, mais il sait se prêter à toutes les familiarités. Et puis, son idéogramme s'accompagne de la couleur. C'est un préjugé que de croire Poussin exclusi-



Fig. 38. — CLAUDE LORRAIN. LE MATIN.
(*Musée de l'Ermitage, Pétrograd*)

Recherche déjà « impressionniste » : les aspects de la lumière selon les heures du jour. Figures imperceptibles. Végétation et fabriques ne sont qu'un prétexte à l'immense féerie lumineuse qui se joue sur elles ou autour d'elles. Le paysage n'est plus une architecture, mais un rayonnement. Sentiment plus proche de nous, peinture baignée des couleurs fondamentales, atmosphère dorée. Influence des peintres du nord. *Photo Hanfstaengl.*

vement dessinateur : il est peintre, il veut l'être, et il le dit. Sa couleur est aujourd'hui désaccordée ou brunie parce qu'elle posait ses tons sur un fond d'ocre rouge qui les soutenait et qui a « repoussé »; mais là où elle s'est conservée, ce cérébral apparaît comme un sensuel. N'est-elle pas « le leurre qui persuade les yeux » ? Il a aimé,

surtout dans les végétations roussies par l'automne, les ardeurs fauves du Titien, la pourpre de ses soleils couchants, comme ses nymphes endormies et ses putti pétris d'amour. Ses dessins sont des lavis très larges : de grands coups de lumière dans des traînées d'ombre. Il est si moderne à ses heures qu'il empiète sur l'avenir : certaines nymphes des Bacchanales précèdent celles de Clodion. La joie qui ploie les pasteurs de l'Age d'or dans le Triomphe et l'Empire de Flore, ces souples jeunes femmes aux joues fardées de rose, sans pensée, tout au bonheur de danser demi-nues dans la lumière d'un jour d'été, annoncent de loin les peintres du désir. Nul plus que ce cartésien n'a aimé la « délectation ».

Mais l'Univers est multiforme, et même au XVIIe siècle il a des aspects pour tous les yeux. Poussin le voit comme une architecture, et il le reconstruit. Claude Gellée, lui, y découvre le vaste champ des phénomènes lumineux : il est le poète de la lumière. L'esprit classique peut donc s'attacher à ce qu'il y a de plus mouvant dans le monde ? Oui : ici encore il est plus libéral qu'on ne l'a dit. Quand nos Écoles du XIXe siècle ont affronté directement la lumière elles n'ont fait que recommencer, mais avec leurs riches ressources et leur originalité, l'audace du plus moderne des classiques.

La scène humaine ne lui est qu'un prétexte, et il la laisse peindre le plus souvent à ses aides. Ces personnages lilliputiens font des gestes négligeables dans la vaste féerie. Sur la terre latine ennoblie de ruines, animée d'arbres majestueux à l'ample feuillé, il déploie les mystères auxquels il assistait tous les jours du haut du Pincio où il habitait : le Matin, Midi, le Soir, la Nuit. Peindre, chacun sur une toile, les divers aspects de la Nature selon les incidences de la lumière, l'éclat, le poudroiement, le voilé, voilà l'audace.

Elle est précoce. Il y a bien un classicisme qui peint les Heures, mais ce sont de jolies femmes qui versent des urnes de roses ou lancent des « traits » d'or ! Claude, lui, voit le premier des états de l'atmosphère. Qu'importe qu'il les

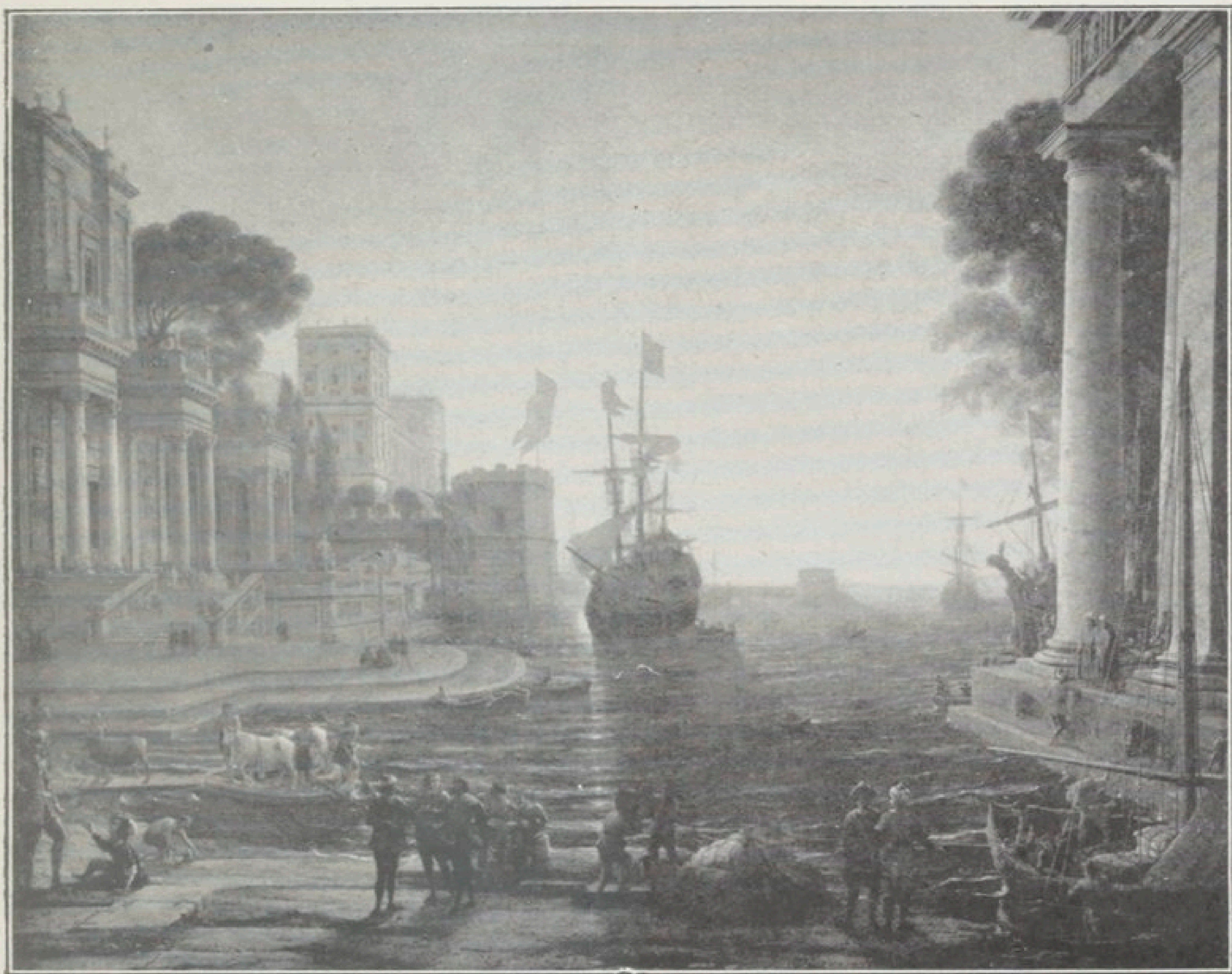


Fig. 39. — CLAUDE LORRAIN. ULYSSE REMET CHRYSEÏS A SON PÈRE. (*Musée du Louvre*)

Type des marines de Claude Gellée. Figures sans importance peintes par Filippo Lauri. Dans un ciel toujours sans nuages, soleil toujours bas sur l'horizon pour allonger ses rayons jusqu'au spectateur, friser les flots où dansent des reflets et faire tourner les colonnes des portiques. Du poudroiement doré dans les fonds légers où les objets s'évanouissent. Nef vue à contre-jour, presque en ombre chinoise. *Photo Alinari.*

voie à l'occasion de mythologies païennes ou d'histoires héroïques, sur la terre grandiose où les plans gardent leur rythme large sous le rayonnement solaire ? Les ruines antiques elles-mêmes reçoivent la caresse : et cela encore est nouveau. Les pierres du Campo Vaccino dans le matin de

Rome paraissent rose chair, avant Joseph Vernet et Corot. Mais jamais il ne perd l'esprit classique ni les conseils de la latinité qui l'enveloppe. Même dans le poudroiement les vieux murs gardent leurs contours ; la ligne se fait discrète et la masse s'allège, mais elles restent. Rien n'est floche ni flou dans cet art concret, toujours maître de lui comme de l'Univers (fig. 38 et 116).

L'extrême audace, ce sont les Ports de mer. Pas dans les premiers plans cependant : ils se dressent à droite et à gauche en portants de théâtre, grandes machines plus sombres de ton, avec l'intention trop visible de faire fuir au milieu l'horizon indéfini. Les palais nobles développent classiquement leurs portiques de marbre. Au pied des colonnades on voit évoluer des théories de sacrifice, sur les dalles des marchands déchargent leurs ballots, sans hâte: ils paraissent croire à la vanité de leurs petits gestes dans ce spectacle universel. C'est que le vrai sujet est là-bas : l'évasion de l'âme et des yeux dans un éblouissement. Là-bas aussi le vrai personnage : le Soleil. Pour en mieux assurer la magie, Claude assume plusieurs parti-pris. L'astre resplendit par un temps toujours beau, sous un ciel toujours bleu. Il descend sur l'horizon parce que la lumière frisante du couchant sculpte mieux les formes en allongeant les ombres (fig. 39). Enfin on le voit toujours de face, et son rayonnement intense fait clignoter les paupières. Les lourdes nefs se découpent donc à contre-jour, presque comme des ombres chinoises, sur cet or liquide. Des reflets dansent à la pointe des petites vagues ; les rayons et les ombres font tourner les colonnes marmoréennes et moulurent les fières corniches. Chez Poussin, le tableau s'organisait autour d'une inscription funéraire qui en marquait le centre ; chez Claude, il s'organise autour d'un disque d'or suspendu entre le ciel et la mer dans une brume dorée. Chez l'un le point de

départ est une idée, chez l'autre une sensation, mais ici et là la même méthode développe en cercles qui s'élargissent les conséquences de la prémisse posée. C'est que, comme Poussin, ce français de Rome est contemporain de



Fig. 40. — CLAUDE LORRAIN. ENTRÉE D'UN PORT.

Lavis à larges coulées, qui font des ondes d'ombre autour d'un lac de lumière. Diversité des tons selon les plans. Des remous et de l'atmosphère. Classicisme qui ne voit les choses ni par la ligne ni par la plastique.

Descartes. Seulement c'est dans le domaine de l'impalpable qu'il porte ses déductions.

Lorsque ce luministe dessine, ce sont encore des taches de soleil qui coulent en lavis pendant que des remous d'ombre remuent les lourdes végétations (fig. 40). Ces dessins sont le plus souvent des impressions directes d'après nature, presque des confidences. Claude en effet nous parle de plus près que Poussin : par le sentiment autant que par la vision il est plus moderne. Cette douceur voilée

des soirs, c'est déjà la sensibilité tendre de Corot. L'historien du reste ne saurait oublier que ce peintre méditerranéen, lié à Rome avec des peintres septentrionaux, a été pénétré par la douce poésie du Nord. Le rhénan Adam Elsheimer, maître de ses maîtres, lui a appris le secret de détendre la majesté romaine sous la caresse de la lumière et dans l'intimité pénétrante du sentiment. L'art de Turner est sorti en partie de lui. Et lorsqu'en plein siècle de marbre il fait vibrer dans l'air les trois couleurs fondamentales, le bleu, le rouge et le jaune, on comprend qu'il devance certaines recherches de l'Impressionnisme.

Le même esprit de liberté entre dans l'art de la gravure. Burin ou eau-forte, c'est pourtant un art sévère, qui n'a semble-t-il que des ressources limitées, traits noirs sur papier blanc, pour rendre l'image vivante de l'époque. Et pourtant c'est sur ces feuillets qu'on la trouve, drue, franche jusqu'à la brutalité ou relevée d'humour. Ses maîtres affrontent d'emblée le genre de sujets le moins noble dans la hiérarchie classique, celui que précisément l'Académisme appellera avec dédain « le genre ». Voici en effet un réaliste. Abraham Bosse fixe sur le cuivre, d'après le vif, d'admirables études de mœurs. La saine et vivace bourgeoisie a surtout tenté sa pointe : mariages à la campagne ou à la ville, boutiquiers, marchands du Palais, élégants en visite, cris de Paris, la mode et la rue, toujours la chose vue (fig. 41). Caractère peu commode, il exerce contre la société l'esprit satirique dont il cingle dans ses pamphlets l'Académie. Cette vérité sans ménagement, il la traduit dans un art rude et par une taille âpre. Style et sentiment ont la saveur forte de Louis Le Nain. Toute la verdeur de l'époque surgit sous ce travail un peu archaïque qui ignore les « déliés ».

Mais à côté du réaliste voici le dilettante : Jacques Callot. Ce virtuose de l'eau-forte perfectionne la technique pour la rendre plus prompte à suivre les primesauts du dessin. Son exactitude « objective » est un de ces préjugés étranges que l'historien doit encore et toujours dé-



Fig. 41. — La galerie du Palais. Gravure d'Abraham Bosse.

Vers 1637. Art en contact avec la vie contemporaine, qu'il saisit a l'eau-forte par une taille âpre sur dessin un peu rèche. Douces demi-teintes cependant sur les « nouveautés » de Paris, qui s'opposent à la vigueur des groupes. Cet art franc et rude a, plus que la technique raffinée de Callot et autant que la peinture des Le Nain, la verdeur de l'époque.

noncer : ils sont, hélas! devenus « classiques ». Figurer les vilains n'est pas en soi un réalisme, puisque par le relief du caractère on peut les élever eux aussi à la dignité de type. Callot exalte ce qu'il observe, sans atteindre à la poésie qui vient du cœur. Les gueux célèbres, tout en loques qui s'effilochent, sont la fantaisie d'un homme d'esprit, qui se joue avec les spectacles de son temps. Et puis il a séjourné à Florence; Gobbi, Balli,

Pantalons, échappés des Carnavals florentins, apportent déjà le caprice fou de la Comédie italienne (fig. 42). On peut être convaincu que Gillot les a connus, Watteau aussi, mais en y insinuant son humanité profonde et son sentiment pénétrant. Les Grandes Misères de la Guerre?



Fig. 42. — CALLOT. LES BALLI OU CUCURRUCU.

Suite de 24 estampes gravées à Nancy vers 1624 après le retour d'Italie, sous l'obsession des acteurs de la Commedia dell'Arte. Fantaisie lyrique. Dessin endiablé, taille précise et nette, incroyablement fine dans les fonds d'atmosphère où son griffonis reste toujours perceptible. Clarté générale de la composition et du ton.

Les Supplices? Prétexte d'artiste à faire mouvoir des foules et grouiller des détails infimes dont chacun, néant en soi, collabore à l'expression de l'ensemble (fig. 43).

Il a, en effet, une merveilleuse faculté de pittoresque. Nul ne rend mieux le fourmillement des camps et des foires. La perspective aérienne dégrade les personnages et les objets jusqu'à des profondeurs presque indiscernables, où la loupe de l'amateur découvre avec ravissement des trouvailles, griffonnées d'une pointe légère,

légère, presque évanouie dans la clarté épandue des fonds. Nul non plus n'a plus que lui le don du mouvement : ses personnages sont d'une élégance nerveuse et souple dont se souviendra encore Watteau. Il excelle à soulever d'une longue rapière la cape usagée, à tasser en accordéon les lourdes bottes de cuir, à dresser sur le large chapeau de feutre une plume qui frissonne au vent, à trousser la moustache et la royale. Il ploie aux attitudes



Fig. 43. — CALLOT. LES MISÈRES DE LA GUERRE.

Gravé à Nancy, 1633. Après la fantaisie italienne, le spectacle des réalités tragiques Extraordinaire virtuosité technique : fonds en dégradation aérienne, touchés d'une pointe légère mais toujours nette. Don des foules, lilliputiennes dans les arrière-plans, et du pittoresque. Mais ce microcosme s'ordonne en composition très sûre, ici presque symétrique.

les plus désopilantes ses puppazzi désarticulés. Ce dessin verveux mais précis, dont la taille toujours fine fait ressortir la finesse, a l'élasticité d'un ressort. Seulement, cette exécution prodigieuse ne recouvre pas d'âme. La pitié de Callot pour les souffrances de l'humanité? Pure imagination des romantiques. Qu'importe! Il nous suffit que sujets, art et technique, ce bohême franchisse à chaque pas les limites étroites de ce qu'on appelle le classicisme.

Nous voici maintenant informés. Certes, l'Art enveloppe déjà ses hardiesses de décence : il marche vers le goût

classique comme l'état social vers la monarchie absolue, bien que sans rigueur et sans constance. Chez Louis Le Nain lui-même la rusticité des paysans se relève de dignité. Le débraillé Valentin a des violences carava-



Fig. 44. — POUSSIN. POLYPHÈME.
(*Musée de l'Ermitage, Pétrograd*)

1649. Influence des paysages de Polidore de Caravage et du Dominiquin. Architecture universelle où compte peu le groupe minuscule. Equilibre des masses de rocs et de frondaisons. Le sens profond du mythe découvre la cosmogonie sous l'humanité : Polyphème semble n'être que l'humanisation terminale de la montagne sourcilleuse. Le paysage s'achèverait en symphonie même sans la flûte du pasteur. *Photo Hanfstaengl.*

gesques, mais il les réserve pour l'Italie. C'est le temps où les dyonysies même gardent quelque chose d'apollinien. Les Bacchanales de Poussin se soumettent au Rythme. Sa Tempête est distribuée en effets divers par un méthodique qui voit moins le désordre des choses que celui de l'âme, et son Déluge, où l'on ne sent pas la pluie, fait plus de place au drame humain qu'aux éléments : c'est un Déluge

psychologique. Polyphème lui-même, assis sur la cîme, achève en humanité la montagne sauvage (fig. 44). Le chant de sa flûte (la flûte antique et classique) est comme la lyre d'Amphion ou celle d'Orphée : elle civilise la violence des choses et de l'instinct. Mais il contient les ardeurs sans les supprimer. C'est, en somme, une époque fière. Vie intérieure, sujets vulgaires, poésie des choses, volupté, fantaisie ou audaces du dessin et de la lumière, l'ont tentée, alors que le préjugé n'a voulu voir en elle que l'austérité propagée par le Concile de Trente ou la gourme de l'Académisme naissant!

L'ART MONARCHIQUE ET CLASSIQUE HORS DE VERSAILLES (1661-1708).

CHAPITRE PREMIER

L'ESPRIT ET LA DOCTRINE

Le dauphin est roi en 1661 : il sera durant cinquante-quatre ans le « Grand Roi », monarque absolu et de droit divin, servi par des ministres, Colbert et Louvois, aussi pénétrés que lui de la grandeur de l'Institution et de l'auguste dignité de sa Personne. L'Art sera donc un art d'apothéose, à demi officiel et d'État, administré, contrôlé, pensionné. La majesté pénètre ses formes avec le goût de la mise en scène. L'optique du théâtre est celle de cette société, qui semble ignorer les délices du « privé » et vivre en public pour le public. Versailles, un tableau de Le Brun, ont tout l'apparat d'un décor. Une noblesse générale un peu apprêtée, conduira le dessin du geste, de l'attitude au repos, de la démarche même. Il se forme chez les artistes une vision « pompeuse » de l'humanité. Le Roi, les Grands, et après eux les gens « de condition », voilà leur clientèle, heureusement avec des exceptions

nombreuses et essentielles puisque les actes même des gens de qualité, les événements de l'Histoire, ne peuvent se passer de ceux qui font la guerre, qui portent le butin, qui construisent les ports ou les vaisseaux, qui exercent enfin les métiers dont on vit. Dans tout tableau d'histoire il y aura des soldats, des gens du peuple; dans ceux de Le Brun il y a des portefaix, et quand il peindra Louis XIV visitant les Gobelins il donnera la plus grande place aux artisans de la Manufacture à côté de leurs chefs-d'œuvre. Ne nous abusons pas sur l'aristocratisme de l'art classique : il n'échappe pas à l'inéluctable « solidarité des classes », et son dessin s'en ressentira.

Un autre fait est capital : en 1682 la Monarchie s'isole à Versailles. Le centre de l'Art n'est plus Paris, mais cette petite ville neuve qui gravite autour d'un palais, et ce palais qui se résume en un homme. C'est un monde plus fermé : les grands horizons de la Nature et de l'humanité y sont un peu bouchés. Paris fonde et crée cependant, mais toujours avec l'arrière-pensée du Roi et l'arrière-goût de ce qui se fait à Versailles. Il ne retrouvera qu'au XVIIIe siècle la suprématie qui était depuis Charles V son privilège dans l'histoire de l'art national. Découronner Paris, c'était retarder de trente ans l'avènement de la grâce et de l'esprit.

L'expression de la Monarchie est le classicisme. Même esprit, même souci de se chercher des autorités augustes dans le passé et des racines dans l'absolu. La Monarchie a ses ministères, le classicisme aura ses Académies. Elles sont elles-mêmes une fondation du Roi, une émanation de la Royauté. L'Académie de France à Rome est fondée en 1666, l'Académie d'Architecture en 1671, l'Académie de Musique en 1672. L'Académie de Peinture et de Sculpture déjà fondée en 1648 s'organise définitivement et fixe sa

doctrine, La Doctrine. Elle affranchit l'artisan de la Corporation et l'élève à la dignité de l'Artiste, quasi-fonctionnaire du Roi et collaborateur enthousiaste de la glorieuse entreprise monarchique. Son prestige est immense : il se propage par l'enseignement, car elle est une École de dessin, et dès 1667 par l'Exposition annuelle dont elle a le privilège exclusif. Son autorité s'exerce dans tout le royaume : on la consulte comme l'Aréopage. Sous une autre forme elle vit encore : elle vivra toujours. Chez nous les Académies, des réunions de rhétoriqueurs à la création de l'Institut, sont la fleur spontanée de l'esprit national : notre immortelle.

Son autorité est celle de la Règle. Il y a, affirme-t-elle, des règles pour construire, pour sculpter et pour peindre, comme il y en a en toute activité raisonnée. Jamais ces prud'hommes de Paris ou de Versailles n'ont cru qu'il suffisait du génie spontané pour faire œuvre d'art. Toujours il faut rectifier la démarche de la main. Pas de corybantes parmi eux! Avant de fixer l'idée, ils réfléchissent, ils attendent que l'ébranlement de la sensibilité soit apaisé : alors ils la posent à sa place dans la composition. Car « composer » est le génie de l'époque. On pense et on voit par ensembles clairement et volontairement construits. Le détail à leurs yeux peut valoir par lui-même, mais après avoir rempli son office qui est de s'intégrer dans un tout. Une oraison funèbre de Bossuet, la tragédie de Racine, Versailles, la place Vendôme, le groupe de la France triomphante de Tubi et Coysevox sont ainsi construits. Tout le monde alors est architecte, même sans le savoir : écrivains, « honnêtes gens », des jardiniers comme Le Nôtre, et jusqu'à des médecins comme Claude Perrault. L'Architecture n'est pas un art spécial, c'est une façon de penser. Quand Racine a fait

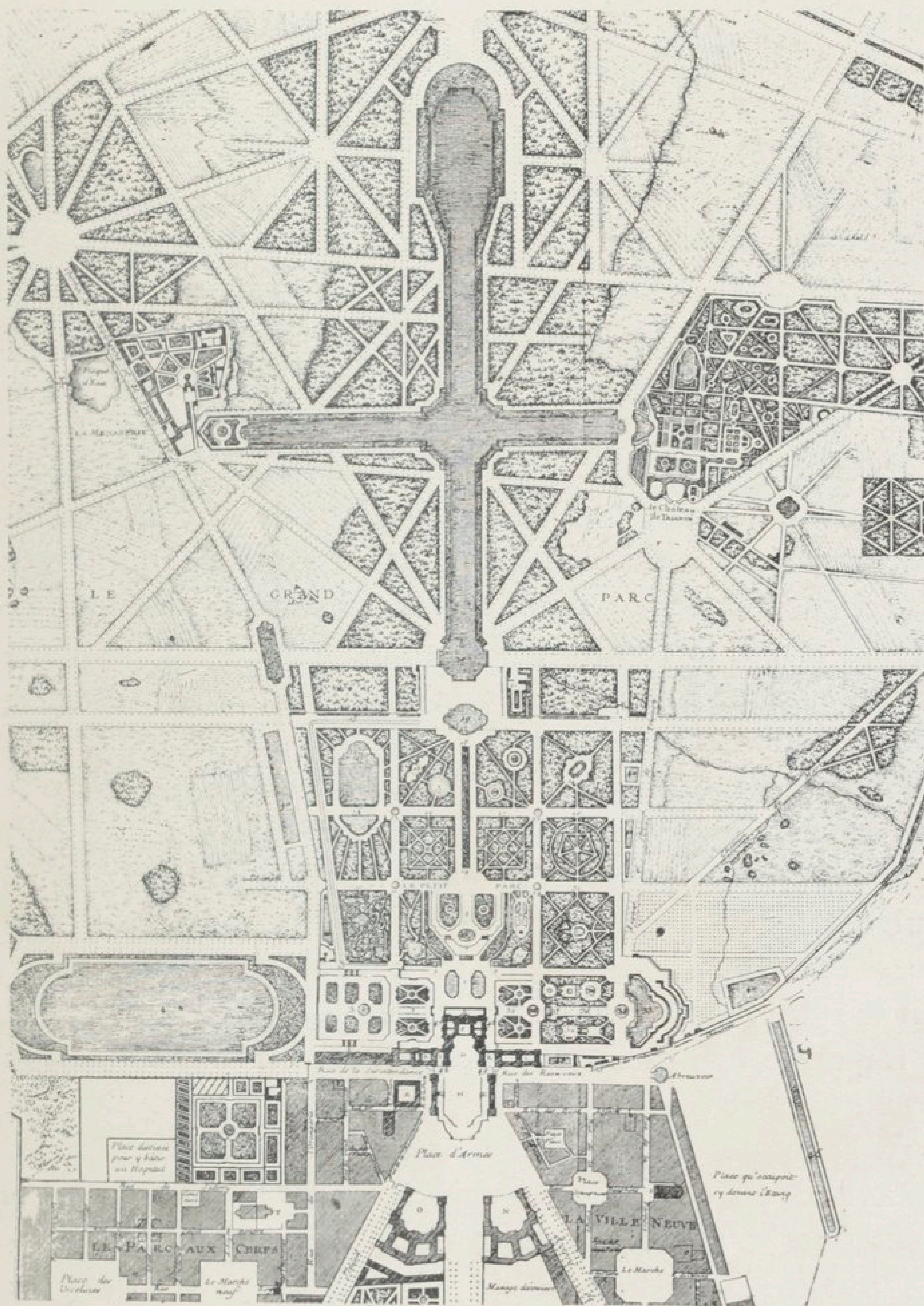


Fig. 45. — CHATEAU ET PARC DE VERSAILLES. PLAN GÉNÉRAL.

Précieux pour l'étude de la composition classique. Tout y est conçu en fonction de l'ensemble. Prédominance d'un axe et rectitude géométrique des lignes. Type du jardin français, dessiné à partir de 1661 par un artiste qui a « du grand dans l'esprit » : Le Nôtre. Division désormais classique en 3 parties : le découvert, les bosquets, le parc libre.

son plan, il « ne lui reste plus qu'à écrire »; quand Coysevox a établi la proportion et les plans de sa statue, elle est faite : il ne lui reste plus qu'à tailler. La méthode d'ailleurs n'empêchera pas l'accent trouvé du détail.

Aussi ont-ils tous de la perspective dans l'esprit. Ou plutôt la perspective est alors la forme même de l'intelligence, qui voit loin et grand. Voilà pourquoi l'art classique, monument, statue, tableau, gagne plus qu'un autre au recul. Le château de Versailles n'a toute son expression que de l'extrémité de la terrasse ou même du Tapis Vert (fig. 100), bien qu'on n'en voie d'ici qu'une partie, et le tableau des Funérailles de Phocion, de Poussin, que de l'extrémité de la salle où s'étagent les plans de son immensité (fig. 37). Placé dans une de nos petites chambres modernes, il la rendrait plaisamment mesquine s'il n'en faisait tomber la paroi sous la poussée de son étendue. L'esprit d'ordre universel, c'est-à-dire de subordination joyeusement consentie, a fait la grandeur politique et artistique, un peu monotone, du temps de Colbert. Sans doute il y en a un autre, le quant à soi, le sens personnel, qui est ferment de vie multiple et diverse; mais il est aussi ferment d'anarchie. L'alternance de l'un et de l'autre est le rythme même de notre histoire.

La règle elle-même se fonde sur la raison, mais celle-ci à son tour se fonde sur l'expérience des siècles. Bien plus qu'à l'époque de Richelieu et de Mazarin elle prend le contre-pied de Descartes, qui faisait table rase du passé. Plus que jamais elle estime que l'Humanité se compose de plus de morts que de vivants. Il y a même des époques élues où celle-ci a donné la fleur de son génie : l'antiquité gréco-romaine et l'Italie des XVIe et XVIIe siècles. Rome résume les deux : voilà pourquoi elle est aux yeux de tous l'éducatrice du monde et pourquoi Colbert y

fonde en 1666 l'Académie de France, à qui on dénie aujourd'hui ce privilège exclusif.

Pendant que celle-ci, dans la Ville Éternelle, fait mesurer les « belles antiques » selon l'exemple de Mr Poussin, et même les fait copier par les pensionnaires, Colbert à Paris fait venir des moulages. Hélas! la superstition est près de la foi : les artistes secondaires risquent de muer la vie en statues. Le danger est d'autant plus grand que presque tous ces modèles, le « Lantin », l'Apollon du Belvédère, l'Hercule Commode, etc..., sont de basse époque! C'est à l'hellénistique, à Pergame surtout, que va s'apparenter le baroque de Bernin et de Puget. Le pur art grec, le jeune et savoureux art attique, reste encore enfoui dans la terre jalouse ou est aux mains des Infidèles jusqu'à la révélation de 1816, qui a ébloui le monde. Mais rassurons-nous : en général, la dévotion antiquisante s'en tient au catéchisme. Quand ils ont à la main le pinceau ou le ciseau, ils en prennent très à leur aise. De l'Antiquité ils se forment une vision très synthétique que chacun adapte sans se gêner à sa propre façon de voir. Ces dévots, du reste, n'ont rien compris à leurs dieux : quel bonheur pour nous!

Comment en serait-il autrement? L'antique leur apparaît le plus souvent à travers les œuvres italiennes. La Renaissance, avec Raphaël et Jules Romain (car Michel-Ange est à peine un classique), le Seicento surtout avec le Carrache, Guido Reni, le Dominiquin, Pierre de Cortone, le Bernin plus discuté, voilà les « parangons » de l'Art. La Rome d'Innocent X et d'Alexandre VII avec ses galeries comme le Vatican, ses « palazzi » comme les palais Farnèse, Barberini, Rospigliosi, est à nos fidèles un vaste sanctuaire où chacun se recueille devant son autel préféré, quitte à se permettre ensuite le péché, même

l'hérésie, qui sont l'un et l'autre le sens personnel.

Antiquité et Italie, c'est un double « romanisme ». Il faut bien rappeler ici qu'il a mis en fureur certains historiens de l'art dont les anathèmes ont fait grand bruit jadis. On le dénonce comme une déplorable dénationalisation, surtout après les époques heureuses comme le Moyen Age où l'art français, pur de la contagion étrangère, reflétait le génie de chez nous comme l'eau de source le terroir où elle est née. Mais jamais, sauf au XIIIe siècle, le Moyen Age n'est resté enfermé en lui-même, et d'autre part jamais époque ne poussa plus loin que le XVIIe l'orgueil national. Jamais Français ne furent, en art comme en politique, plus jalousement nationalistes que Louis XIV, Colbert et Louvois. Colbert ne veut dérober à Rome sa beauté que pour la mettre au service d'un Paris et d'un Versailles uniques dans une France unique au monde. L'art antique ou étranger n'est que pour nourrir, une fois absorbé, l'originalité du nôtre. L'Académie de France à Rome n'a précisément pour objet que de les assimiler afin de composer un art français supérieur à eux si possible, et qui donnerait peut-être au siècle de Louis XIV le pas sur ceux d'Auguste et de Léon X. Colbert voudrait même créer un « ordre » français ! Tout l'art de 1678 à 1690 est une réaction énergique contre le « dérèglement » du baroque italien, contre la furia du Bernin. Le Cavalier arrive chez nous en 1665 plein de suffisance et de dédain pour notre barbarie, mais se heurte bientôt à la méfiance, puis à l'ironie latente de nos artistes, et s'en retourne vexé, laissant des aperçus, des dessins, dont notre art fera son profit, mais pour être plus lui-même. C'est toujours la conception classique de l'originalité : faire avec des emprunts devenus nécessaires quelque chose de personnel. En vérité, la colonnade du Louvre, l'église des Invalides, le parc et le château de

Versailles, n'ont d'identique ni en Grèce ni dans Rome ancienne ou moderne, parce que leurs formes, dont plusieurs détails sont imités, sont la projection même du génie de l'époque. La fameuse Querelle des Anciens et des Modernes qui s'élève à la fin du siècle prouve que le dogme n'est plus intangible. Quoi qu'il proclame en théorie, cet art reste à sa façon moderniste et gallican, c'est-à-dire deux fois français.

Et puis, il y a ce que les intolérants appelleraient les contre-poisons : les emprunts répétés à la tradition gothique en architecture ; la venue ininterrompue des flamands, même à Versailles, même enrôlés par le Premier Peintre du Roi : Van Bogaërt, Buyster, Van der Meulen, Genoëls, Nicasius. Entre les « belles antiques » et le « bel air » des italiens, ils font passer un peu de l'air pur et large du pays natal, quitte à subir à leur tour la « modération par le milieu ». Il y a enfin le tempérament des artistes eux-mêmes, qu'on entend sourdre sous la glace de la doctrine ; et beaucoup si personnels, que le puriste Blondel par exemple traite l'architecte J. H. Mansart d'hérétique. A l'égard du dogme on les surprend en effet presque tous en flagrant délit d'impiété. Même les procès-verbaux des Académies, qui sont des Conciles, sont pleins de blasphèmes. Toute étude impartiale sur l'Art de Louis XIV le reconnaîtra moins libre que celui de la première moitié du siècle, mais libéral encore derrière l'orthodoxie apparente et l'étiquette cérémonieuse.

CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE CLASSIQUE A PARIS.

Correction et liberté. — La réaction contre le baroque. — Nouvelle esthétique urbaine. — Églises et retables. — Palais et châteaux.

C'est l'art le plus aimé parce que c'est celui qui flatte le mieux l'esprit « constructif » de l'époque. Elle reste d'ailleurs comme au Moyen Age l'art souverain, que les autres ont surtout pour mission de servir. Aussi choisit-elle à son gré dans la tradition ou dans le sens personnel pour créer un composite qui est sans analogie dans le passé comme dans l'Europe contemporaine parce qu'il est fait exactement à l'image du temps et du pays.

Les intransigeants comme Blondel tiennent pour le respect des règles tirées des monuments antiques. Mais Le Vau et Mansart assument de gaieté de cœur l'incorrection, et Claude Perrault fait bravement comme son frère Charles le procès des Anciens, même de Vitruve ! C'est plaisir de voir ces grands artistes porter dans l'interprétation du dogme fixé par l'architecte romain, complété par Vignole et Scamozzi, et commenté par l'Académie en séance, le moi « haïssable » qui est l'accent, la vie.

La pierre, il est vrai, chasse la brique : elle est plus digne des grandeurs humaines. Les charmants bâtiments blancs et roses de Le Vau à Versailles sont les derniers pour une demeure royale. On renie de plus en plus les traditions gothiques, mais elles reviennent à chaque instant comme les habitudes d'enfance, plus ou moins déguisées. Les « ordres » sont sacrés, bien entendu ; on ne conçoit

pas sans leur prestige et leur grand rythme la demeure de Dieu, du Souverain, des princes et des gens de qualité. Plus que jamais même on use de l'ordre colossal, qui relie plusieurs étages : Le Vau, Mansart, Perrault, aiment en lui la force de la synthèse. Mais c'est déjà une liberté ! Et il y en

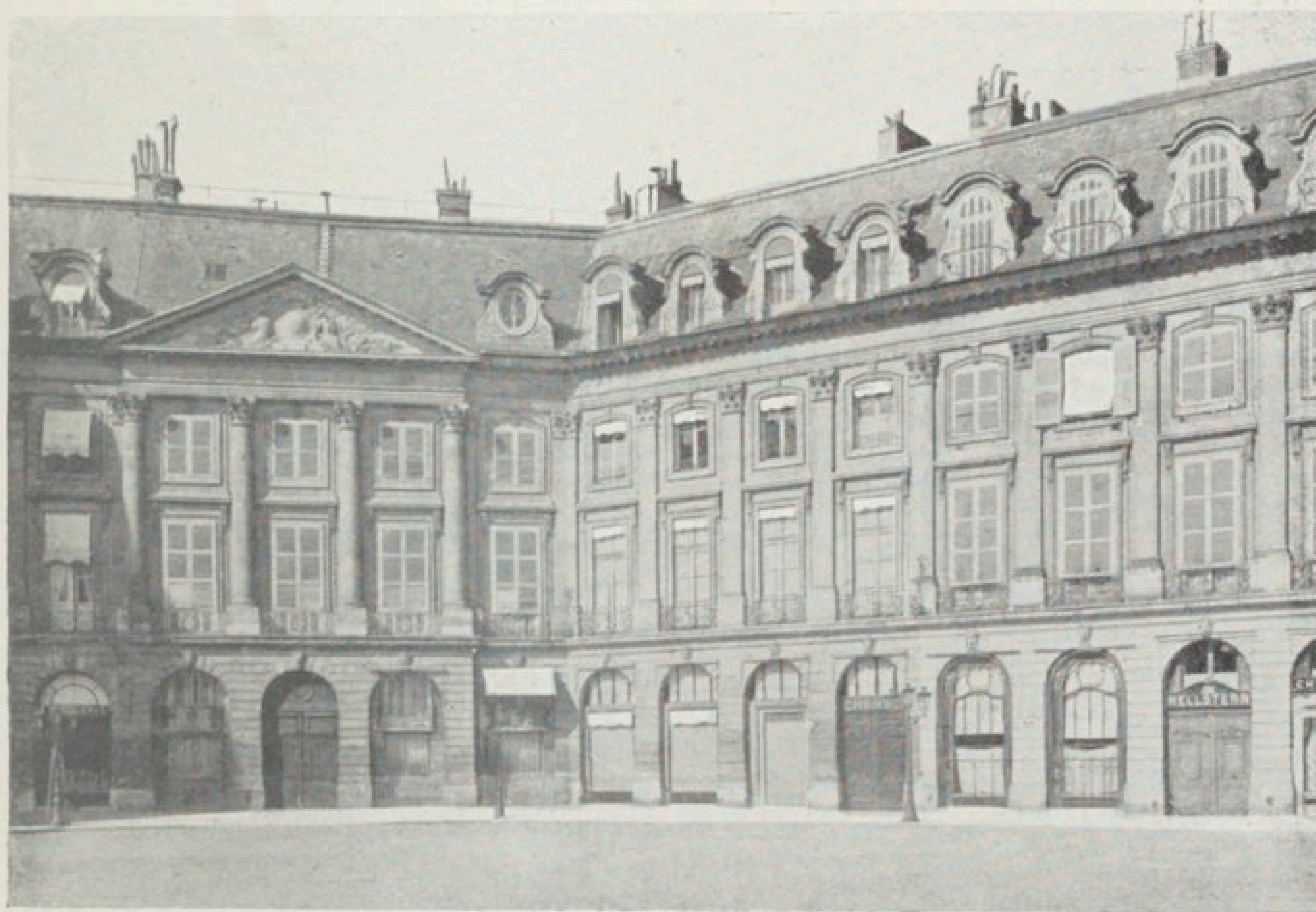


Fig. 46. — PARIS. ANGLE N.-O. DE LA PLACE VENDÔME.

Dessinée vers 1685 par J. H. Mansart. Conception classique de la beauté des villes : de grands espaces libres, régulièrement composés, pour encadrer de majesté la statue du Roi. Mais ici le rythme s'assouplit : les angles sont des pans coupés dont l'importance est affirmée par un fronton sur ordre « colossal » de colonnes. Type classique de l'élévation à trois étages comme à Versailles, mais sous toiture mansardée. *Photo Giraudon.*

a bien d'autres. Colbert, on l'a vu, essaie de créer un nouvel ordre, un « ordre français ». A la colonnade du Louvre l'architecte affecte de désobéir aux sacro-saintes proportions. Module et dessin du chapiteau cèdent partout à la fantaisie de chacun. Et même, audace stupéfiante pour qui connaît mal l'époque, il y a une architecture utilitaire, qui se dispense des ordres et ne cherche son austère beauté que dans l'adaptation stricte des formes à leur fin. Voilà

pourquoi les Invalides de Bruant et l'Observatoire de Mansart sont de purs chefs-d'œuvre : leur soumission à la nécessité a la grandeur du stoïcisme.

Partout la régularité est recherchée, jusqu'à la symétrie. L'esprit classique français est sage. Heurts, décrochements, brusques saillies, si aimées du baroque, le séduisent de moins en moins.

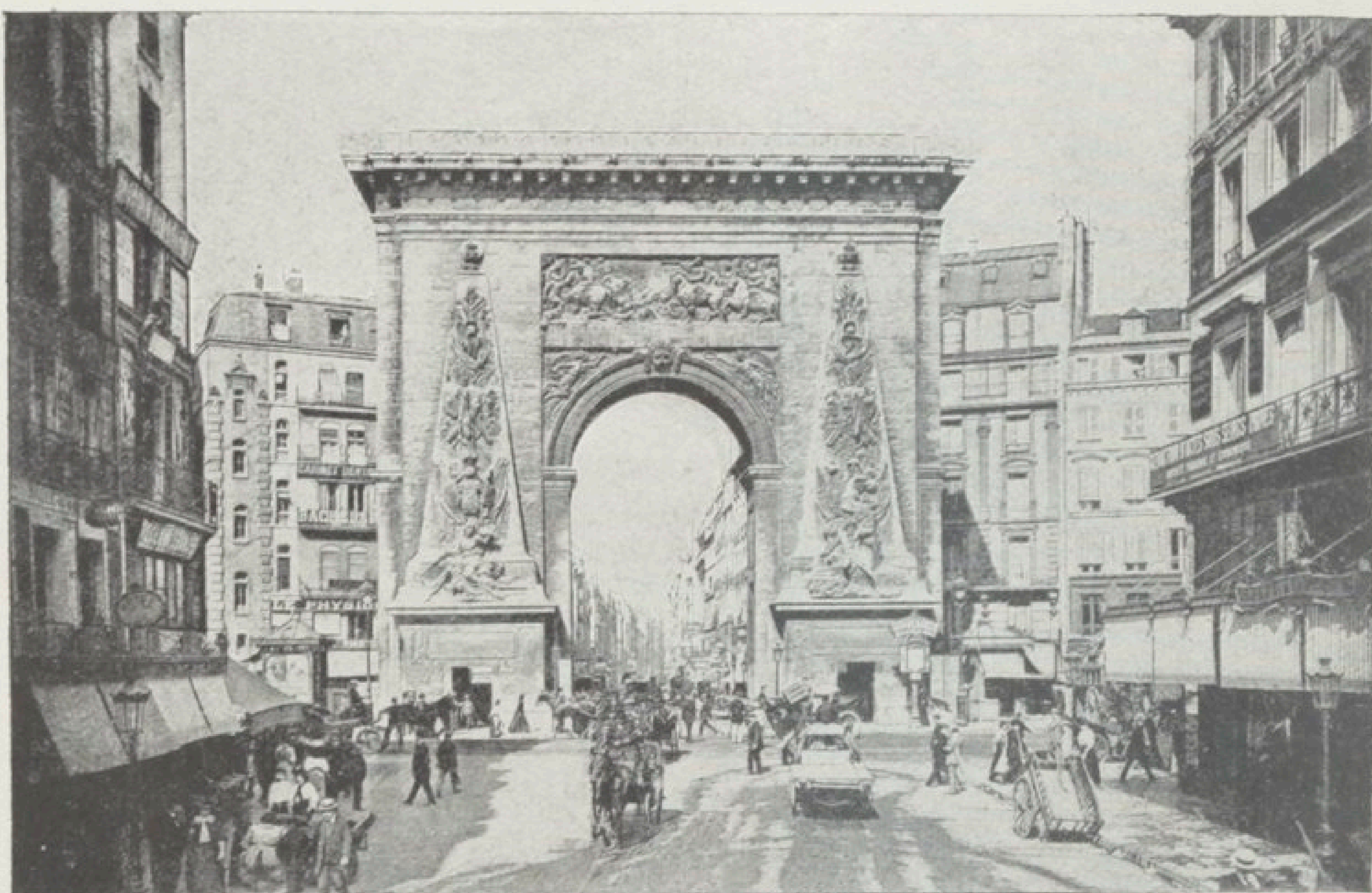


Fig. 47. — PARIS. PORTE SAINT-DENIS.

1670. Dessinée par Fr. Blondel. Interprétation française et personnelle du type romain de l'arc de triomphe. Masse puissante et harmonieuse aux piédroits malheureusement percés de portillons qui font l'effet de souricières. Décor de bas-reliefs inspirés de la colonne Trajane.

Mais il obéit de plein cœur à la loi du retour, c'est-à-dire au rythme, qui ramène à intervalles égaux les accents et les repos, colonnes, pilastres et avant-corps. De là l'impression de calme, même de gravité, souvent de solennel. Comme il convient au siècle de Louis le Grand le monument cherche la grandeur réelle : les Invalides, Versailles et Saint-Sulpice, sont des œuvres colossales. Quand il ne l'a pas, il en cherche l'apparence

par le calcul des proportions et l'effet d'ensemble. Un pavillon de Marly est tout petit, mais il a du grand. Le pompeux, même le théâtral, ne déplaisent pas à gens d'importance, qui vivent en scène et cachent leur quant-

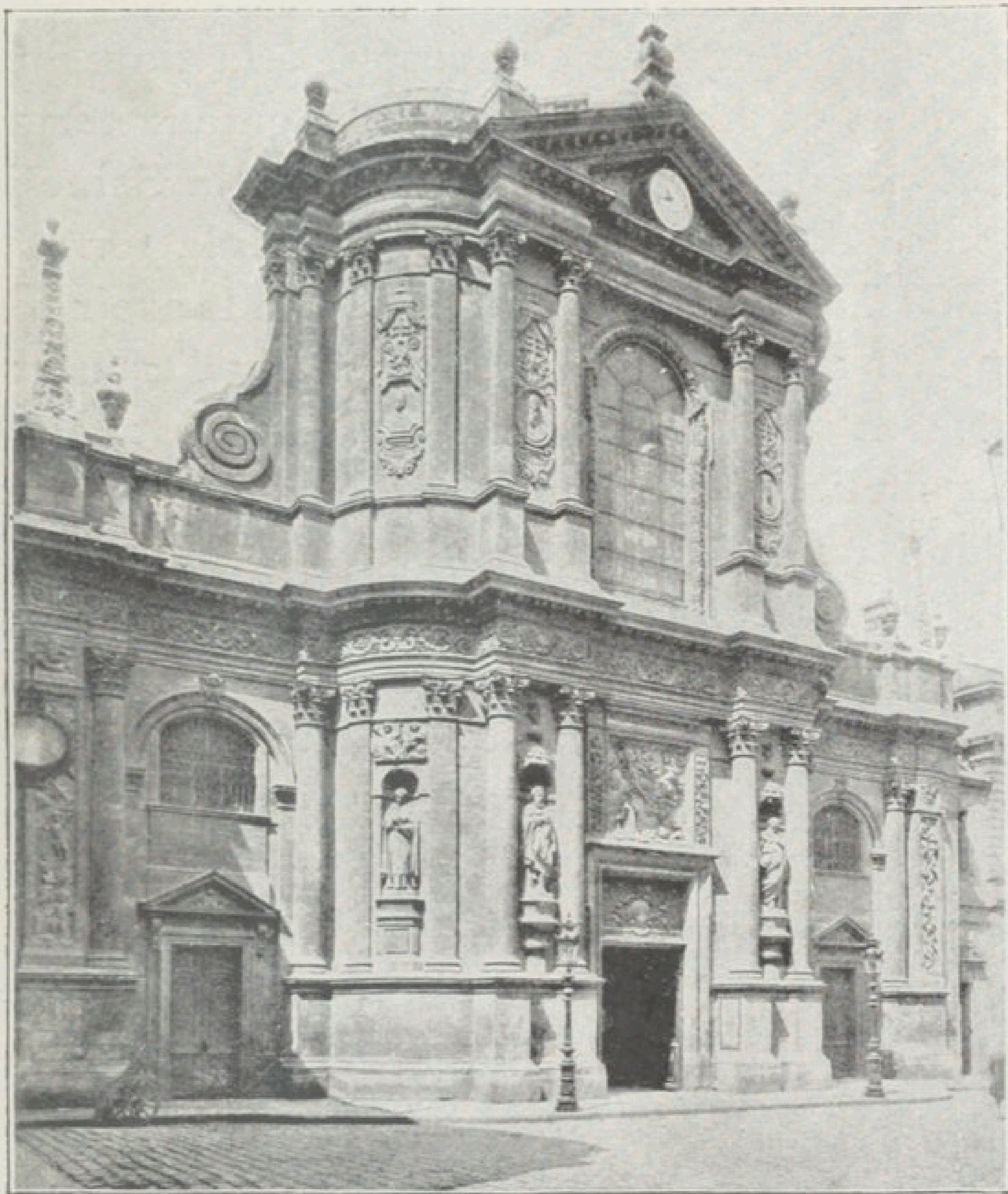


Fig. 48. — BORDEAUX. EGLISE NOTRE-DAME.

Vers 1686. Eglise encore « baroque » dans le goût du XVIIe siècle, mais dont la façade dansante comme celle des églises Culture-Sainte-Catherine à Paris et d'Asfeld dans les Ardennes (1683) est d'esprit borrominesque et va au-devant du « rococo ». *Photo Lévy.*

à-soi sous le décorum. Tout cela d'ailleurs n'empêche pas la marche fatale de l'évolution : le dernier tiers du siècle nous offre tout autre chose que la majesté.

Dans la conception de la beauté des villes, la nouveauté est encore le goût du grand. C'est qu'il s'agit d'encadrer la

statue de Louis le Grand! Quelquefois même il s'exerce sur de vastes étendues : il crée de véritables sites qui sont parmi les plus beaux spectacles que puisse offrir l'accord des fabriques humaines et de la Nature. La promenade du Peyrou à Montpellier, conçue dès 1689, est dans cette noble ville latine un « paysage composé », à la Poussin. Alors aussi Mansart et Le Nôtre créent la grande terrasse de Saint-Germain qui plane sur la vallée de la Seine jusqu'à Saint-Denis. Abel Servien venait de créer la terrasse pharaonique de Meudon. C'est ce qui s'appelle avoir du vaste dans l'esprit! Paris continue à s'éclaircir d'espaces libres régulièrement ordonnés, mais cette fois c'est le « Grand Cours » qui allonge aux bords de la Seine une de ces perspectives dont on est épris, ce sont surtout les places Louis-le-Grand (fig. 46) et des Victoires. Quelle évolution depuis la Place-Royale (fig. 2)! Des pans coupés ou des courbes leur donnent un mouvement harmonieux, leurs percés judicieux ouvrent d'un côté sur la statue de Sa Majesté, de l'autre sur un monument décoratif ou la fuite d'une rue vivante, et elles s'encadrent d'hôtels qui désormais sont de pierre, et de style. La composition de leurs façades à trois étages, dont l'étage noble entre soubassement à refends et mezzanines se signale au loin par un ordre colossal, va devenir classique. Les places publiques de France et de l'étranger imiteront à l'envi ces chefs-d'œuvre de noblesse conçus par J. H. Mansart. Les grandes avenues se décorent de portes monumentales qui sont des arcs de triomphe dédiés par la bonne ville de Paris à la gloire du Roi, comme Rome antique en élevait sur la voie suivie par César et ses légions. Mais les portes Saint-Denis (1670), Saint-Martin (1674), Saint-Antoine, interprètent très librement le beau motif antique. Blondel a même si peu de superstition qu'il perce de guichets pour le passage

des gens les montants de sa magnifique porte Saint-Denis : des souricières dans les jambes du colosse! Mesquine réminiscence des baies latérales des arcs antiques ? Ou

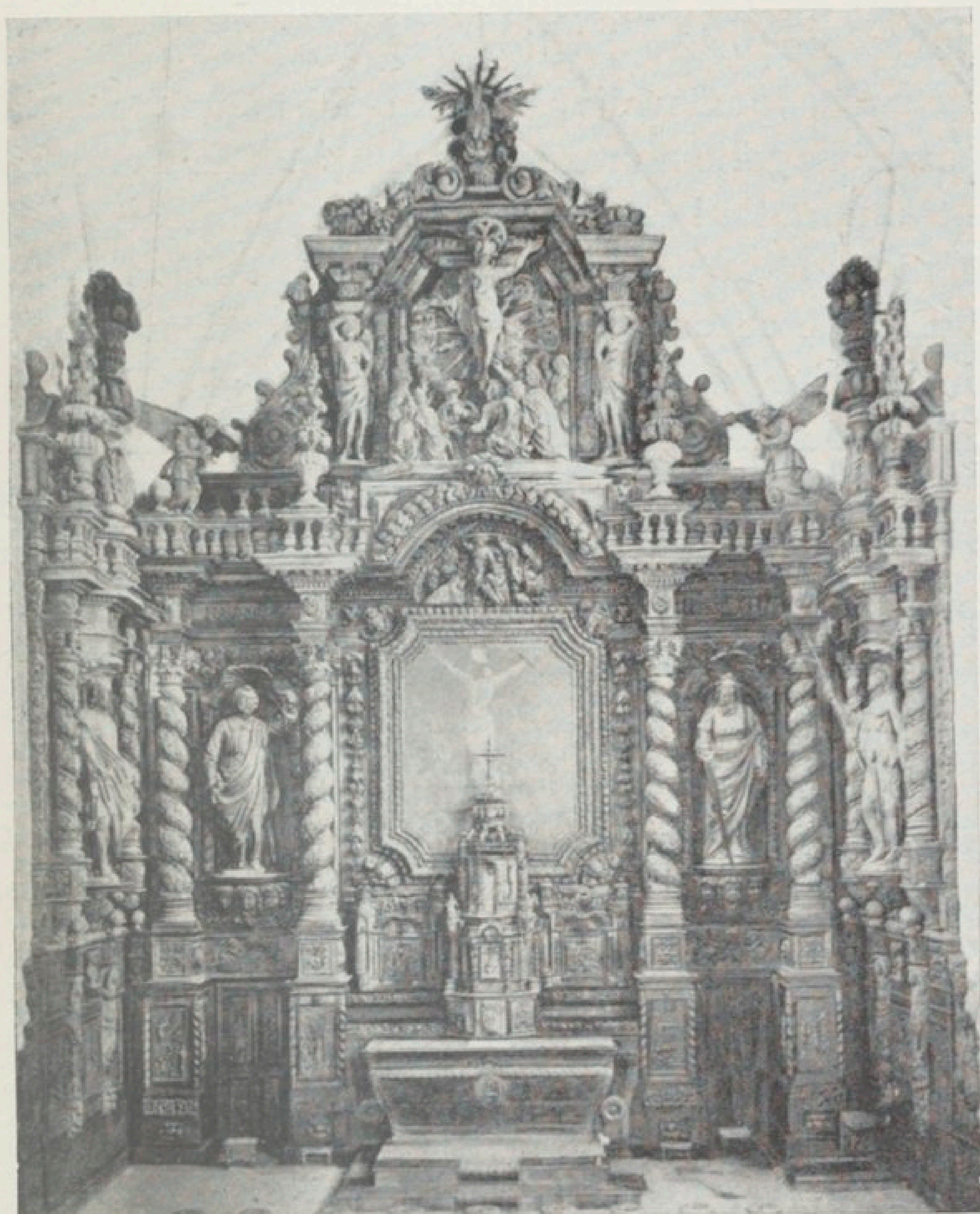


Fig. 49. — Rétable de Naves. (Corrèze.)

Triomphe du baroque, là seulement, dans ces œuvres provinciales et presque rustiques. Lyrisme de cette fantaisie dans les formes contaminées et contournées, et richesse exubérante de tout cet or en bosse.

survivance en plein âge classique d'un motif gothique : la juxtaposition de la porte cavalière et de la porte aux piétons (fig. 47) ?

Mais toujours l'architecture est tournée vers le dehors.

La Beauté désormais est d'ordre public. Pour loger Dieu l'architecture religieuse se fait décidément plus grave. Certes, elle admet encore le baroque avec son mouvement maniéré : un italien même, le virtuose Guarini, vient dessiner tout en courbes l'église des Théatins. Un autre, et d'importance, le Cavalier Bernin lui-même, dessine en ovale une chapelle annexe du Louvre. C'est que ce sont des ultramontains! La cathédrale de Bordeaux (1684) a elle-même une façade convexe (fig. 48). Dans le dernier tiers du siècle ce baroque se contourne encore en rococo pour introduire les grâces de la Régence : l'église d'Asfeld dans les Ardennes (1683) est en plan un violon, et l'église de la Culture-Sainte-Catherine à Paris, par le P. de Creil, incurve sa façade en tour creuse. Cette orchestique se donne carrière de préférence aux baldaquins et rétables. Bronze, marbre ou bois (bois surtout), ces petits monuments regorgent de richesse sculptée et dorée, s'encadrent de colonnes torses, de frontons cassés ou enroulés en volutes. Dans les villes ils sont presque tous détruits; mais quelle surprise de rencontrer à la campagne, dans de modestes villages comme Naves en Corrèze, ces triomphes tardifs de la Contre-Réforme, tout d'or en bosse et d'astragales! Les sarments de la vigne s'enlacent aux colonnes en spirales et les épis de blé montent dans les cannelures; mais les vieux symboles eucharistiques ne sont plus guère que les « thèmes » d'un décor berninesque : une dyonysie (fig. 49 et 50).

Ce n'est pas là pourtant le vrai Louis XIV. L'intervention de Mansart vers 1678 met un frein à ce libertinage. Désormais l'église, de même type que naguère, est volontiers colossale, de sobriété classique, et toute de gris vêtue comme la solennelle et froide nef de Saint-Sulpice. Le vieil esprit gothique, qui est resté dans la race, lui assure

cependant de l'élan. Il hausse plus hardiment dans les airs le dôme, plus aimé que jamais : l'édifice pyramide ainsi dans les airs et se couronne royalement, pontificalement. Le dôme de l'église de l'Assomption, d'Errard, abuse

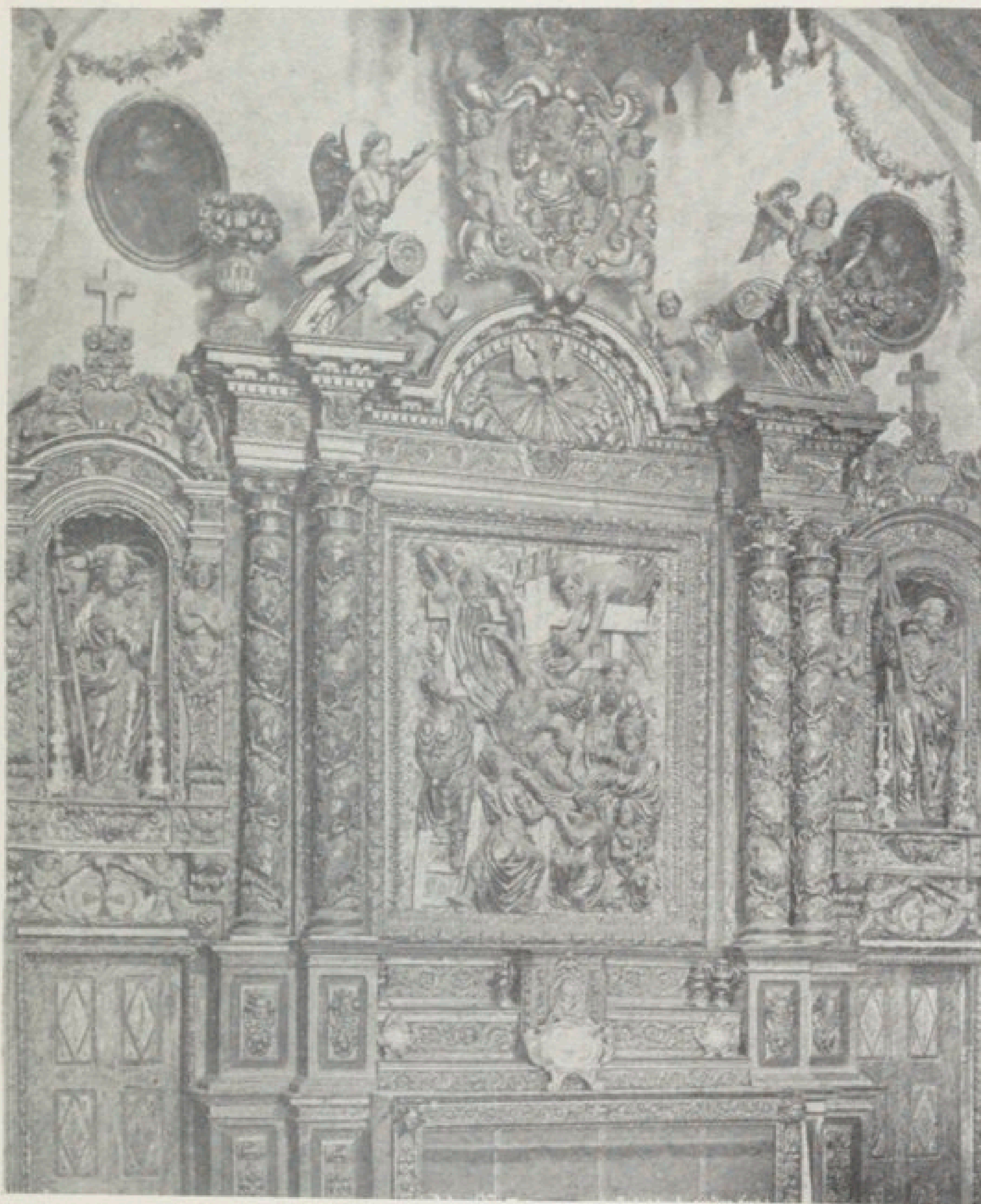


Fig. 50. — UTELLE (ALPES-MARITIMES). RÉTABLE DU MAÎTRE AUTEL

Art baroque (frontons circulaires et brisés en volutes, fragments d'entablement portés par des colonnes torses, géminées et « vineatae »; luxuriance dorée), mais atténué par la mesure française. *Photo M. H.*

même : baptisant avec excès le Panthéon romain, il écrase de sa masse la petite rotonde qui forme église. C'est alors que J. H. Mansart élève le plus beau de Paris (fig. 53) et l'un des plus beaux du monde : celui des Invalides (1670-1692).

L'Architecture publique de fondation royale n'a pas

sacrifié comme on pourrait le croire l'opportunité pratique au grand style. Un collège ? Voici le collège Mazarin qui dessine en quart de cercle des bâtiments d'étude très bas autour d'une église, comme la science humaine d'alors se résume en la foi. Le Vau s'y révèle avec son goût du tracé



Fig. 51. — PARIS. FAÇADE DU COLLÈGE MAZARIN.

Collège des Quatre-Nations, sur dessins de Le Vau (1661-1680). Plan circulaire pour l'effet d'accueil et les belles portées d'ombres selon les heures. La chapelle n'est plus sur le côté selon la tradition monastique, reprise à la Sorbonne de Richelieu, mais au centre. Trois formes aimées de Le Vau : le flexueux, le dôme, l'ordre colossal.

circulaire, de l'ordre colossal et de la coupole (fig. 51). Un monument scientifique ? C'est l'Observatoire, beau de sa nécessité toute nue : simple terrasse portée sur un cube, pour l'observation des astres. Mansart n'a garde de s'y mettre en frais d'ordonnance, c'est-à-dire ici de superflu. Pour les officiers et soldats du Roi, malades ou blessés ? Voici les Invalides, parfaite réalisation d'une triple idée : caserne, hôpital et couvent. Le style militaire y prodigue

sa massivité et ses trophées, le style monacal y fait tourner autour d'un cloître des bâtiments sévères dépourvus d' « ordres », le style hospitalier y multiplie autour de cours des logis aérés et des escaliers lents et larges pour la montée des infirmes. Le souvenir du palais de Monte-

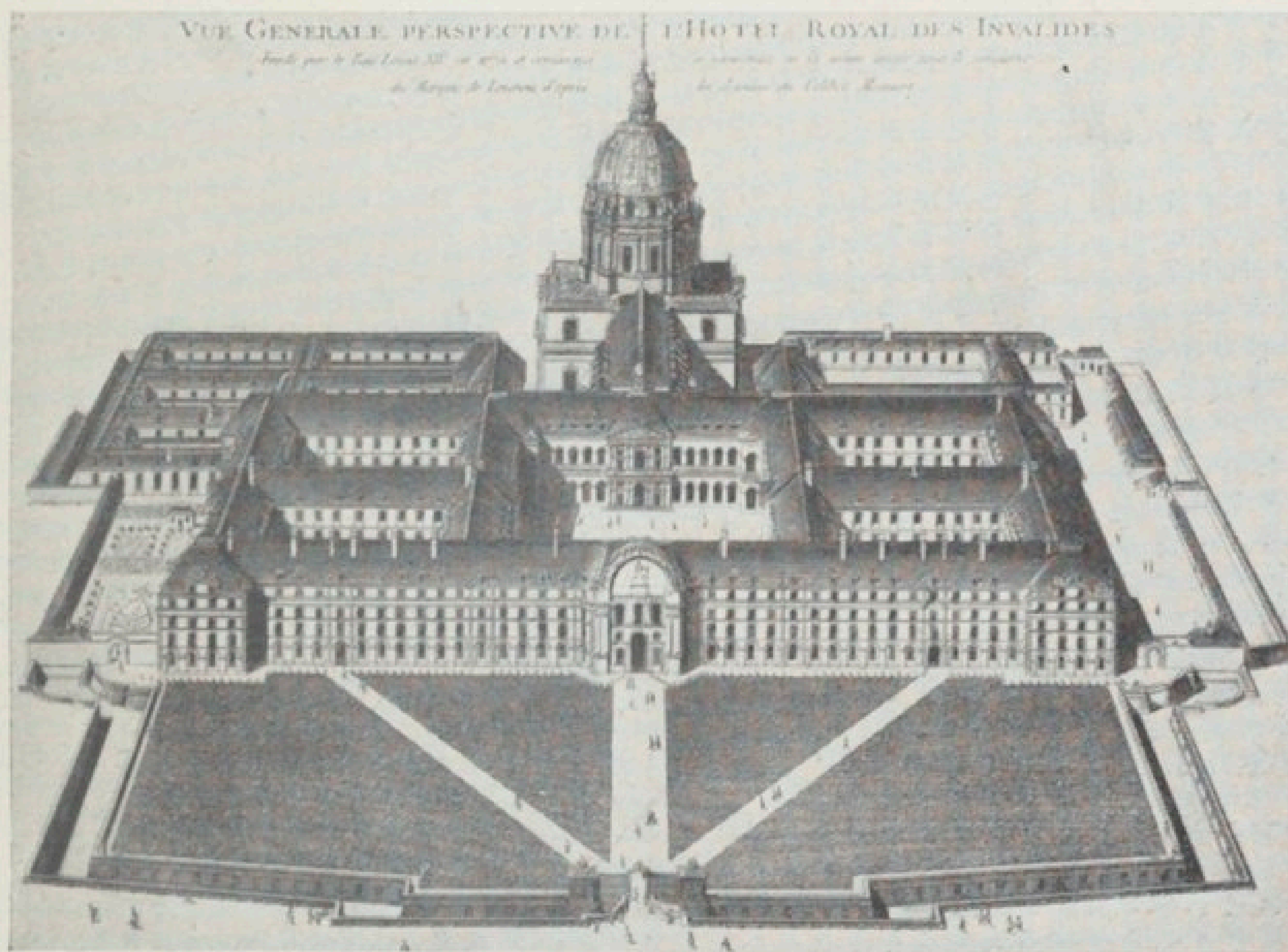


Fig. 52. — VUE CAVALIÈRE DE L'HÔTEL DES INVALIDES.
(*D'après la gravure de Lucas*)

1670. Sur plans de Liberal Bruant. La beauté naît spontanément de l'adaptation des moyens à la fin : monastère autour d'un cloître, hôpital aéré et de circulation facile aux invalides, caserne et cour pour revues et cortèges. Ampleur du plan, robustesse des formes et sévérité du décor. En avant, arc de triomphe à la gloire du Roi. Au fond chapelle mausolée qui fait pyramider heureusement cette vaste étendue.

cavallo à Rome n'a porté aucun préjudice à l'idéal du siècle : la « convenance » (fig. 52).

Palais, hôtels et châteaux nous offrent dans leur dignité classique plus d'une surprise. Le Louvre a des fossés : c'est une survivance du Moyen Age, mais aussi un socle à l'élégance des proportions. On ne les voit plus aujourd'hui quand on passe le long des grilles : les façades paraissent d'une robustesse presque lourde. Il faut s'approcher vers la

partie du soubassement dégagée : alors on découvre le vrai canon de cette architecture chiffrée. Le dôme, parfois à l'italienne, souvent polygonal et tronqué à la française, couronne plus que jamais l'édifice : signe de noblesse. Il est la passion de Le Vau. Mansart le pose sur le château de Clagny pour la marquise de Montespan, même à Versailles sur la Petite-Écurie, même sur la Ménagerie ! On dira qu'il y a là des bêtes « de qualité » et au Roi. C'est vrai ; mais il n'en reste pas moins qu'on a beaucoup exagéré, pour l'antithèse, le goût de l'époque pour la terrasse à l'italienne. Celle du château de Versailles nous sera une occasion de mesurer strictement son domaine. Toujours est-il que la vision des français ne se fait que lentement aux toitures plates. Quand le Bernin en 1665 regarde du haut de la terrasse de Meudon Paris hérissé de pointes : « un peigne à carder », dit-il ! L'impression était exacte, mais injuste l'ironie. Il jugeait en pur italien une architecture qui unit, par la grâce du climat et de la race, le pittoresque du nord à la régularité classique du midi.

Aucune œuvre n'est plus complexe que la Colonnade du Louvre. Claude Perrault (ou Le Vau) voit enfin substituer son projet (fig. 54) à celui du Cavalier Bernin, et voilà le pur italianisme écarté, non sans quelques emprunts tel que la toiture dissimulée en terrasse, qui inaugure la nouvelle « bienséance ». C'est une loggia décorative, sans utilité pratique ni correspondance avec la distribution intérieure, et voilà le mensonge délibéré de notre grande architecture classique, qui tourne toujours sa beauté vers le dehors : elle est d'ordre public. Mais cette magnifique columnaison est de grand ordre, couplée malgré l'autorité des anciens, bravement incorrecte en son module; elle dresse sur une architecture étagée la colonne des temples sans étages, enfin elle ne soutient son

entablement en petites pierres appareillées que par des armatures de fer dissimulées : quintuple hérésie, de la



Fig. 53. — PARIS. CHAPELLE DES INVALIDES.

Sur dessins de J. H. Mansart (1679-1706). Idée maîtresse d'un mausolée. Chapelle en croix grecque qui n'est en réalité que le socle du superbe dôme : réminiscence originale du plan de Bramante pour Saint-Pierre de Rome. Mais ici le dôme, dessiné dans l'esprit de l'ogive, finit en flèche gothique. Élan vertical de l'ensemble. La vieille tradition française survit dans les souvenirs et les inventions personnelles. *Photo Lévy-Neurdein.*

part d'un architecte toujours hardi si c'est Le Vau, et d'occasion si c'est Perrault, médecin « honnête homme » qui s'est fait deviseur mais n'est pas pédagogue. Il ne se soucie de Vignole que juste ce qu'il faut pour produire en



l'honneur du Roi, dans Paris moderne qu'il veut embellir, un grand décor rythmé. Critiquée par les puristes, la Colonnade reste un authentique chef-d'œuvre. Elle deviendra même pour les architectes du XVIII[e] ce que l'antiquité

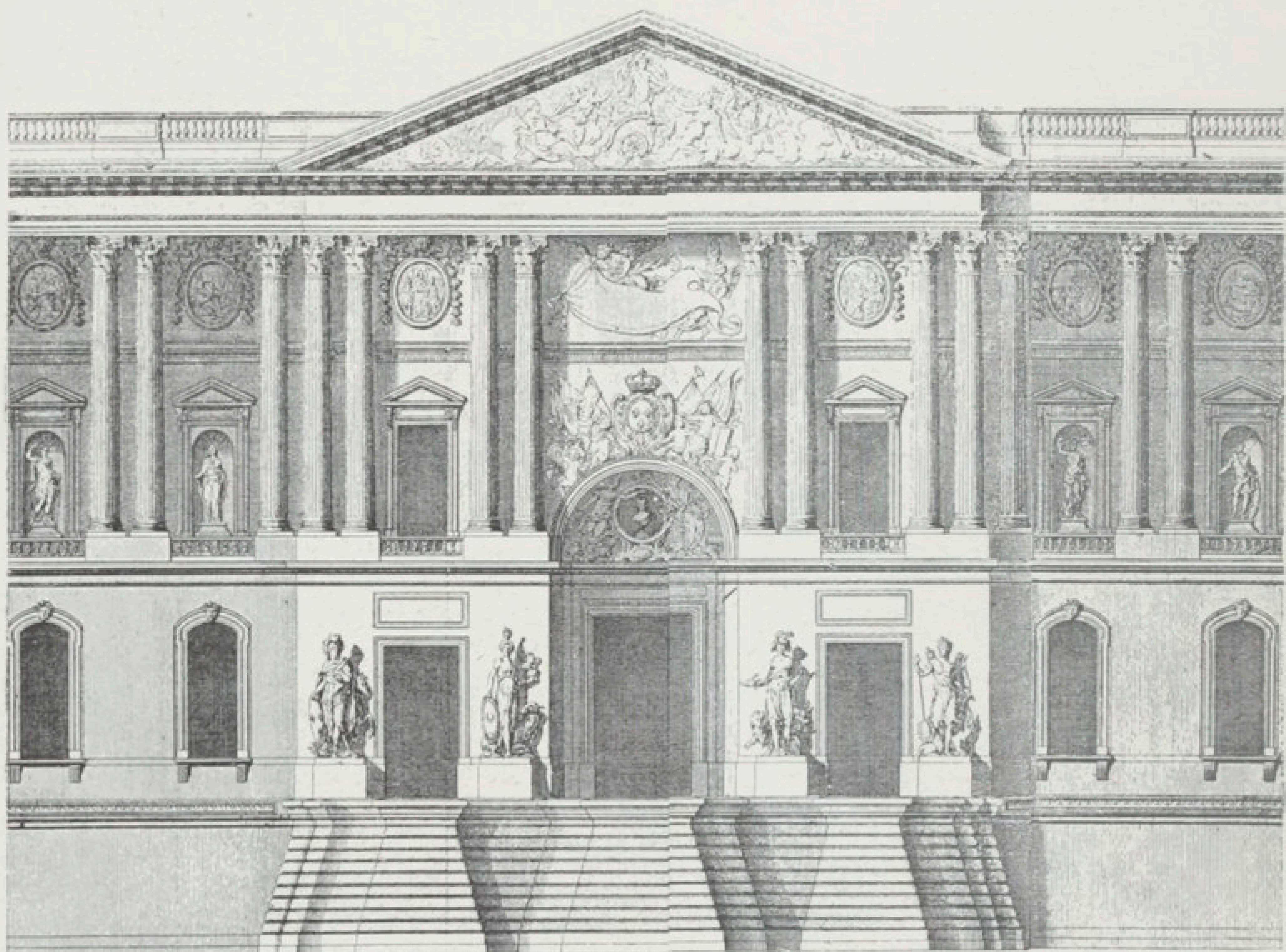


Fig. 54. — ÉLÉVATION DE LA PRINCIPALE FAÇADE DU LOUVRE DU COTÉ DE SAINT-GERMAIN-L'AUXERROIS. PROJET DE CLAUDE PERRAULT.

Bien plus riche et élégante que la façade inachevée d'aujourd'hui. Statues contre les montants de la porte et dans les niches. D'autres devaient orner le fronton au droit des colonnes et les massifs de la balustrade. Soubassement bordé d'un fossé, qui soulève l'édifice.

est pour le XVII[e] siècle lui-même : un modèle classique.

Mais le Louvre était à peine achevé que Marly commençait (1676-1686). C'est avec cette fantaisie, noble et charmante à la fois, que va finir l'architecture de Louis XIV. Ces douze petits cubes sans véritable ordonnance, mais fins de proportions, peints à fresque en trompe-l'œil,

terminés en terrasse que scandent des pots de fleurs, annoncent par leur art coloré et souple qui s'adosse à des charmilles la grâce du XVIII[e] siècle : le petit Trianon et même Bagatelle y sont virtuellement contenus. Et c'est Mansart, le grand architecte du Grand Roi dans le Grand Siècle, qui les a faits! Sans doute il a près de lui un jeune disciple, Lassurance, celui qui inaugurera l'architecture privée de la Régence; mais le moyen de croire qu'il n'a pas dessiné cette « Maison Royale »? C'est lui aussi qui avec ses jeunes auxiliaires fait du Château neuf de Meudon (1706) une merveille de distribution intérieure. Voici substitué aux monotones enfilades le quant à soi des appartements, la gaieté des glaces sur les cheminées jusque-là monumentales, et les lambris vernissés au lieu des solennels parements de marbre à la romaine. Décidément nous entrons dans un monde nouveau, et celui qui nous y introduit est cet architecte qu'on a cru être le spécialiste exclusif de la majesté. Versailles même et surtout Trianon nous révèleront d'autres de ses hardiesses, qui se résument en une faculté rare : rajeunir avec le temps.

CHAPITRE III

LA SCULPTURE CLASSIQUE A PARIS

Les grands modèles et le sens personnel. — La sculpture iconique et la méthode de généralisation. — Le scenario dramatique sur le tombeau. — Les grands artistes : Puget, Coysevox et Girardon.

Elle fait un grand pas vers l'idéal classique. Le naturalisme vigoureux de naguère se tempère dans la re-

cherche générale du style et de la mise en scène. Tous les artistes modèlent la terre cuite comme Puget ou Coysevox, ou la cire comme Girardon; mais la spontanéité qu'ils avaient jetée dans l'humble matière, en vives ébauches, prend immédiatement une belle tenue dans le bronze impérissable et dans le marbre, « le plus beau qui sera trouvé » comme le stipule le contrat pour la statue funéraire de Mazarin. Voilà les matières classiques : seules elles sont dignes de Dieu et du Roi, de la sainteté, de l'héroïsme, du génie, de toutes les grandeurs humaines. Et elles assurent dans le style le goût du grand. A Versailles le Roi eut même l'idée de remplacer tous les marbres de ses jardins par des bronzes après les avoir fait mouler : c'était vouloir assurer à cet Olympe son immortalité. Versailles, les églises, sont habités par un peuple d'airain et de marbre « poli et dur », comme dit La Bruyère, à offusquer Rome impériale.

La statuaire antique est d'ailleurs le modèle de plus en plus vénéré. Les œuvres estimées les plus parfaites depuis la Renaissance, le « Lantin », l'Apollon, les Lutteurs, le Laocoon, etc..., trônent dans les collections de l'Académie Royale, et les académiciens font devant leurs collègues des conférences sur le secret de leur beauté : surtout les proportions. Ne soyons pas étonnés si c'est le grand prêtre de Poséidon qui souffre et pleure sous l'aspect du Temps sur le tombeau de Henri de Lorraine par Nicolas Renard à Saint-Roch. Sa figure pathétique n'est-elle pas du meilleur « bolonais »? Ou plutôt l'art d'Annibal Carrache, de Dominiquin et du Guide, n'est-il pas l'arrière-neveu de celui de Rhodes ou de Pergame? C'est précisément cette intime affinité entre l'art hellénistique et l'art baroque qui encourage notre sculpture dans son penchant vers l'antique, vers l'antique qu'on

connaissait. Pour elle il n'est ni vieux ni loin ; il est tout près, c'est un familier, un parent. Aussi reste-t-il toujours perceptible sous les formes modernes.

Seulement elle l'interprète toujours avec une origi-



Fig. 55. — GIRARDON. L'ENLÈVEMENT DE PROSERPINE PAR PLUTON.
(*Parc de Versailles*)

1699, sur dessin de Le Brun. Influence de Jean Bologne et du Bernni. Pantomime bruyante, mais qui reste harmonieuse. Contraste des formes féminines et de la musculature virile. Manque de tempérament et de franchise dans l'expression de l'effort ; éloquence d'Ecole, mais d'un beau développement et d'un magnifique métier.

Photo Giraudon.

nalité spontanée. L'Académie enseigne d'ailleurs que cette étude n'est que pour corriger les imperfections du modèle vivant, qui est la Nature « posée », le commencement de tout. Et les deux disciplines à leur tour se subordonnent, même sans qu'ils le veuillent, à l'insidieuse influence du

Bernin. Elle enveloppe les artistes comme l'air qu'ils respirent. Puget, Le Gros, Théodon, Girardon même, ont dans les yeux ces formes vibrantes où Michel-Ange et le baroque (après Pergame) ont insufflé leur véhémence comme la divinité insufflait à la Sibylle son frisson sacré. Seulement, draperies voltigeantes ou froissées, oppositions de leur envol et des chairs nues, contrastes des ombres et des lumières, silhouettes accidentées, apaisent chez nous leur fièvre. Dans le « style Louis XIV » la passion même garde une réserve décente. Versailles surtout sera une cure méthodique du baroque : il n'en restera chez nous jusqu'à la Régence qu'un lyrisme contenu. Puget et Girardon prennent bien au Bernin, qui lui-même l'avait pris à Jean Bologne, le thème d'un dieu ravissant une femme, Andromède ou Proserpine : c'est un beau thème véhément. Passion conquérante et désespoir, force brutale de l'homme étreignant la tendre chair féminine! Mais seule l'Andromède de Puget se tord presque au naturel sur le rocher d'où la détachent les doubles muscles de Persée. Elle a beau se ressouvenir en sa pose plastique de la Nuit de Michel-Ange, et lui, dans son élan diagonal, du Gladiateur d'Agasias, la fièvre secoue les lignes du groupe et en déchiquète la masse. La Proserpine de Girardon, elle, bat l'air en cadence entre les bras académiques de Pluton; sa pantomime oratoire reste harmonieuse comme une tirade de tragédie. C'est qu'elle est réglée par la mesure de France et de Versailles : voilà pourquoi elle s'accorde si bien aujourd'hui au rythme de la souple colonnade où est venue s'encadrer assez tard sa mésaventure (fig. 55 et 102).

Enfin il y a l'influence de Charles Le Brun, Premier peintre du Roi. Presque tous, à Paris comme à Versailles, travaillent sous son inspiration. Pour deux siècles voilà

la plastique française pénétrée par des idées de peintre. Même de plus loin que lui elle reçoit l'esprit de la peinture : les œuvres du XVII[e] siècle italien la hantent sans d'ailleurs l'asservir. Sur le charmant bas-relief de Girardon

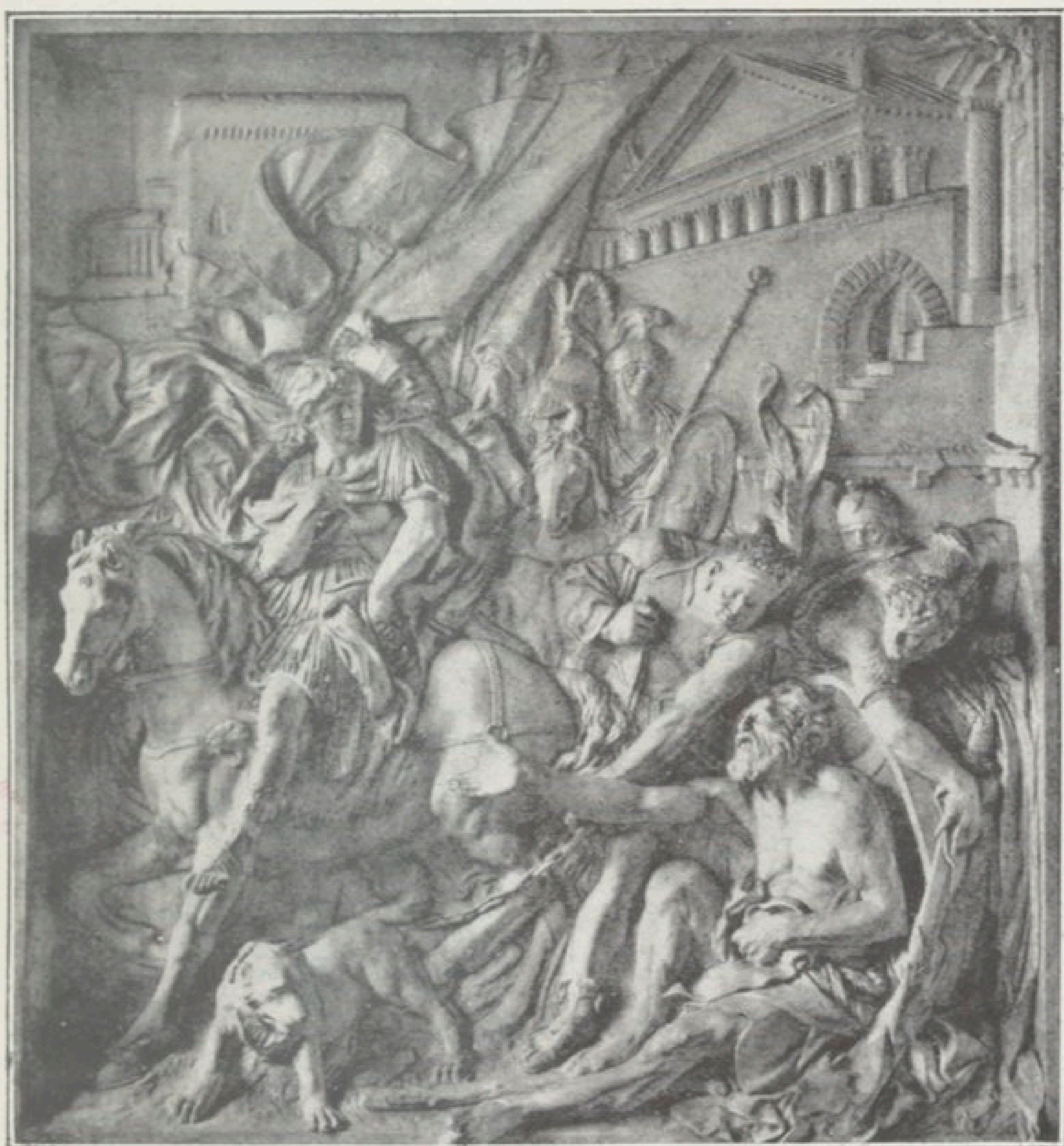


Fig. 56. — PIERRE PUGET. ALEXANDRE ET DIOGÈNE.
(*Musée du Louvre*)

1693. Haut-relief qui est un tableau sculpté, aussi pittoresque par ses plans dégradés, sa composition chargée et son faste claquant, qu'une toile de Rubens. Le sculpteur, qui fut peintre, reste peintre en sculpture, et doit autant à Rubens et à P. de Cortone qu'au Bernin.
Photo Alinari.

à Versailles les Nymphes au bain (fig. 111) sont les sœurs cadettes de celles qui accompagnent Diane à la chasse sur le tableau du Dominiquin, ou Diane surprise par Actéon sur le tableautin de Giuseppe Cesari au Louvre. Les bas-reliefs de Puget, qui est peintre aussi, seront

tous pittoresques (fig. 56). Partout l'art de la forme concrète, même à trois dimensions, cherchera les effets du tableau. Jusqu'à David ce sera sa loi. La sculpture hellénistique elle-même à laquelle elle demande ses modèles,



Fig. 57. — MARTIN DESJARDINS. BUSTE DE MIGNARD.
(*Musée du Louvre*)

Saisi dans l'intimité de l'atelier comme par le tutoiement d'un confrère. Cou décou ert, qui permet la recherche de beaux mouvements de lumière. Vivacité du brusque retournement et fougue de la facture. Ici encore le XVII° siècle devance J.-J. Caffieri.

Photo Giraudon.

avait recherché parfois le clair obscur où excelle le pinceau, et le bas-relief alexandrin avait poussé jusqu'à l'illusion le moelleux artifice.

Deux genres fournissent belle carrière parce qu'ils sont deux formes du portrait : du portrait, collaboration de l'orgueil du modèle et du réalisme de l'artiste. La lignée commence des beaux bustes vivants, « parlants », où la

figure se retourne brusquement. Pour la première fois la vivacité entre dans la plastique iconique. Le visage dégelé se détache en modelé délicat entre deux techniques plus frustes : celles de la chevelure, que le trépan déroule en





Fig. 58 et 59. — COYSEVOX. ROBERT DE COTTE. Mme DU VAUCEL.
(*Bronze à cire perdue*)

Deux figures brusquement retournées, comme pour regarder le XVIIIe siècle qui vient. Du vigoureux, de l'ardent, du fougueux. Psychologie pénétrante et caractère. Don de faire frissonner la matière, chez ce sculpteur qui est toujours son propre praticien. Le De Cotte (1710) annonce déjà Caffieri, et Mme du Vaucel (1712) Defernex. *Photos Giraudon.*

lourds anneaux, et du buste, travaillé en satin qui se casse ou en dentelle qui s'ajoure. Voici même une trouvaille : Desjardins, Coysevox, commencent à décolleter familièrement les bustes d'artistes, leurs confrères. Voici Mignard et Gérard Audran, saisis à l'improviste dans le laisser-aller de l'atelier. Indiscrétion heureuse : rien n'est fier comme la tête pivotant soudain sur le cou nu, ni beau comme le

creux ombreux du sternum ou la ligne tendue du muscle martoïdien. Les sculpteurs vont se passionner pour ces effets, qui sont mieux qu'une occasion d'habileté : le mouvement, la vie (fig. 57, 58, 59).

Il va sans dire que la sculpture iconique officielle est très abondante : elle glorifie un vivant, et le plus adoré. Dans nos bonnes villes de province, à Lyon, au Havre, à Rennes, à Caen, Dijon, Tours, Poitiers, Montpellier..., le loyalisme des États stimulé par les Intendants élève la statue du Roi dans un cadre approprié : une « Place Royale ». C'est une foison de Louis XIV! Bien entendu cette gloire est coulée en bronze, et dans des formes colossales et larges pour n'être pas mangées par l'espace. Portrait toujours, mais généralisé par le style : le profil est moins busqué, la lèvre inférieure, qui avançait, plus discrète; les inoubliables caractères bourboniens perdent de leur excès; il va sans dire que moustache et royale à la Louis XIII ont disparu. La physionomie savoureuse est ainsi doucement amenée vers l'esthétique apollinienne. Par le costume le roi de France est un empereur romain, avec cuirasse à lanières moulée sur son thorax puissant, brodequins aux pieds, parfois paludamentum sur les épaules. Il faut bien que l'image de Sa Majesté domine de haut les contingences des temps et des lieux! Nous reconnaissons cette esthétique : c'est celle que pour la première fois un sculpteur italien, Lorenzo da Mugiano, appliquait, non au visage brutalement laid de Louis XII, mais à son costume sur une statue du château de Gaillon. Mais nous sommes maintenant au comble de la généralisation parce que nous sommes à l'apogée de la gloire qui rayonne sur l'univers. Le regard de Louis XIV domine de loin les foules et son geste coupe l'espace. L'ensemble est noble et fier. Malgré tout la ressemblance demeure. Le Roi est

stylisé, mais dans le sens où tout le monde aspire. Précisément c'est le style qui est le caractère quand il s'agit d'un Roi et pour ces gens qui voient les choses sous

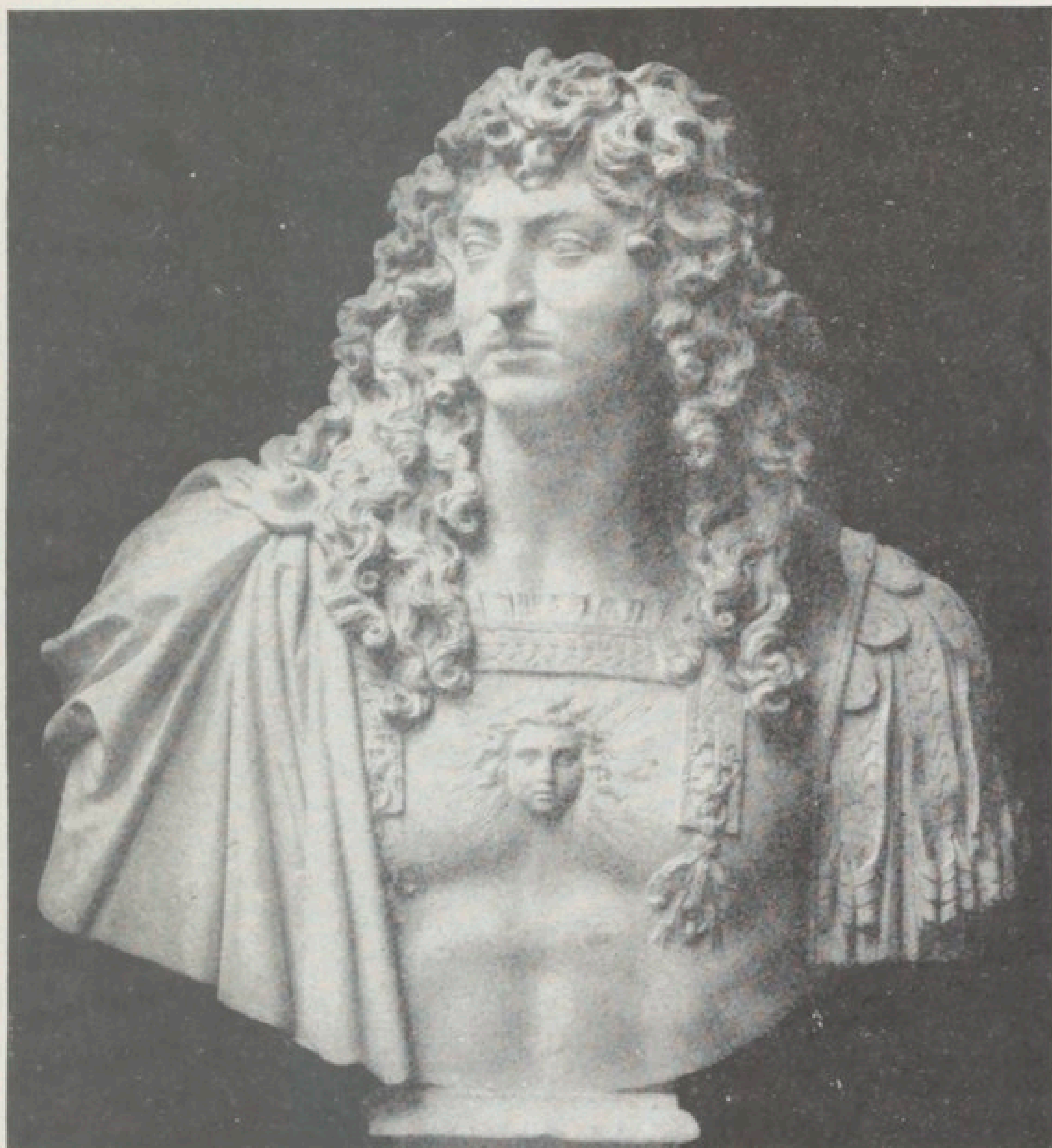


Fig. 60. — JEAN WARIN. LOUIS XIV.
(*Château de Versailles*)

1667. Le roi a vingt-quatre ans. Savoureux compromis entre le panégyrique officiel et la vérité. Costume de style à la romaine, qui généralise, mais petite moustache, perruque à la mode et sourire de jeunesse. La recherche de l'Apollinisme arrondit les formes, qui étaient criblées d'accents dans le Richelieu. *Photo Lévy-Neurdein.*

l'aspect du général et du permanent. Cette statue est deux fois ressemblante puisqu'elle est en même temps Louis et l'Idée de la Royauté. D'ailleurs ce César a d'abord les longs cheveux naturels de Louis XIV jeune, comme dans la statue de Gilles Guérin, et après le mariage la

perruque in-folio ! Voilà bien la formule composite de l'esprit français.

On s'attend à ce que pareil loyalisme soit inventif. Voici le buste royal, traité par Warin, Coysevox, le Bernin (fig. 60 et 105). Voici la statue en pied, comme celle de Desjardins pour la place des Victoires. Voici surtout la statue équestre. Le motif est plus héroïque, et du reste noble de France est toujours chevalier, donc cavalier. Guerre ou chasse, le Roi jeune est constamment à cheval comme dans les tableaux de Van der Meulen. Mais ici il monte sans étriers, pieds nus à la romaine, un étalon aux larges flancs descendant du cheval de Marc-Aurèle. Tête petite et croupe énorme, on n'a pas idée que pareille monture puisse jamais prendre le mors aux dents. Le sculpteur soigne la courbe de sa large encolure, qui « encense », entr'ouvre la bouche qui s'ébroue, dilate les naseaux fiévreux : il faut que ce cheval soit un coursier, comme ceux qui entraînaient Hippolyte aux portes de Trézène. Pourtant il y a deux degrés dans ce grand style. Desjardins, Le Hongre, Mazeline, Girardon, campent le Roi en Imperator tranquille sur un cheval qui marche au pas : c'est le type antique (fig. 61). Mais il y a mieux que cela : le galop ou le cabré. C'est encore plus fier. Un italien encore, Pietro Tacca, avait trouvé pour la statue de Ferdinand de Médicis ce motif de victoire qui aura gros succès. Le cavalier, manteau claquant au vent, lance sa monture par dessus des vaincus à terre, avec un geste de triomphe ; mais prudemment, pour assurer l'équilibre, la queue de l'animal se soude au rocher de style. Le Bernin en un groupe célèbre qui fit scandale, Puget en dessin, Coysevox en médaillon, brodent des variations sur ce thème, qui va bientôt courir le monde jusqu'en Russie. Malgré la Révolution il est resté pour nous, Fran-

çais, une vision à la fois officielle et familière (fig. 61).

La Mort est le lot de la sculpture funéraire. Elle se fait plus somptueuse encore. La polychromie en effet ne se borne plus au deuil traditionnel du marbre noir et du



Fig. 61. — GIRARDON. LOUIS XIV.
(*Château de Versailles*)

Modèle en bronze. Groupe équestre. Art officiel : le Roi en Imperator, mais avec la perruque du temps. Obsession du Marc-Aurèle du Capitole, mais vision flamande ou française de la monture à petite tête et large croupe. Sculpture un peu ronde. *Photo Alinari.*

marbre blanc, associés au bronze. Voici le rouge de Languedoc et le portor noir veiné de jaune. Souvent une tenture de marbre déploie derrière le défunt sa lourde opulence, comme dans les portraits peints. L'important désormais, ce n'est plus l'effigie, bien qu'elle soit admirable d'analyse, hardie jusqu'au profil camard de Lulli sur le

buste de Coysevox et à la grasse concupiscence du président d'Argouges sur le médaillon du même artiste. Tous ces défunts sont plus vivants que jamais, même quand ils défaillent sur le lit mortuaire ; aucun n'a la figure ravagée par l'agonie ou endormie par la mort.

C'est qu'une nouveauté se développe : la mort devient de plus en plus un spectacle, un drame, et profondément pathétique. Le tombeau est désormais un théâtre : la mise en scène et la mimique y commencent leurs grands effets. Est-ce l'influence du Bernin, le dramaturge virtuose ? Peut-être ; mais elle agira surtout sur le XVIII[e] siècle. Le Brun, qui a donné des dessins à Coysevox, à Girardon, à tous les maîtres de son temps, est pour beaucoup dans ce dramatique et il est très peu touché par la contagion berninesque. Mais il a suffi qu'il étudie après Descartes « l'expression des passions ». Or quel sujet plus propice à cette recherche que la mort d'un grand de la terre dans la douleur de tous ? Et puis, les pompes des funérailles princières dressaient dans les églises autour des catafalques des Allégories ostentatoires. Cette pantomime éplorée flatte le goût de tous ces élèves de la Compagnie de Jésus, éprise des effets extérieurs qui frappent les sens. Elle encadre les images magnifiques, que l'éloquence de la chaire déploie dans l'oraison funèbre. Mais à quoi bon chercher si loin ou si près ? C'est surtout le développement fatal de l'art funéraire, qu'entraîne l'amour toujours plus ardent de la vie. Le gisant du XIII[e] siècle, immobile dans la contemplation des vérités éternelles, taillé par un art idéaliste et réservé, s'est d'abord remué sur la dalle, désormais figuré par un réalisme résolu avec les plus menus traits de sa ressemblance, même avec les tares de sa laideur. Puis il s'est soulevé sur le coude ou agenouillé en « priant ». Le voici maintenant

qui agit, jusqu'à secouer violemment notre sensibilité.
Et tous avec lui et autour de lui. Parfois même les Vertus allégoriques. Un touchant effort est fait pour dégeler leur abstraction. Charité, Prudence, Justice, Gloire,



Fig. 62. — COYSEVOX. TOMBEAU DU MARQUIS DE VAUBRUN.
(*Chapelle du château de Serrant*)

1705. Sur dessin de Le Brun. Le tombeau est devenu le théâtre d'un drame, avec mise en scène du dernier acte. Les personnages font toujours quelque chose. Le Héros dans l'attitude d'un Fleuve ou d'un défunt étrusque. Pleureuse : pathétique variante du motif ancien déjà traité en 1496 au sépulcre de Solesmes. Aucun berninisme. Sensibilité un peu ostentatoire selon le goût de la Compagnie de Jésus. *Photo Magne.*

Peinture même (tombeau de Le Brun), les voici, en deuil et souvent voilées. Certaines, ployées par le chagrin, se penchent vers le mourant et pleurent. Ces pleureuses, c'est le dernier avatar des émouvants « plourants » du Moyen Age. Une fois même (une seule) on voit passer en bas-relief les funérailles; c'est le cortège des braves

gens qui voulurent porter eux-mêmes sur leurs épaules leur bienfaitrice, Mme de Lamoignon. C'est Girardon qui sculpta cette ultime survivance du thème douloureux. La Victoire descendue des cieux s'est agenouillée près du prince d'Harcourt, et de la main soutient le héros qui défaille. Les angelots, qui depuis le XVIe siècle ressemblent à des Amours nus et râblés, pleurnichent, s'essuient les yeux, s'évertuent à porter quelque emblème plus gros qu'eux. L'art plastique s'efforce de traduire le sanglot, sans déformer la figure. Sourcils qui se contractent, abaissement des coins aux lèvres et aux yeux, longs plis de la souffrance le long du nez, sont étudiés par ces cartésiens, qui cherchent le vrai sans s'éloigner du beau. La veuve, comme il est naturel, est plus désolée encore que les dames allégoriques : près du marquis de Vaubrun, celle dont le désespoir défraya la chronique s'est effondrée sur les genoux; elle sanglote dans son mouchoir en regardant celui qu'elle a perdu (fig. 62). La duchesse de Lesdiguières est aussi malheureuse qu'elle.

Quant à lui, son attitude avantageuse n'exclut pas l'émotion. Malgré l'emphase fréquente le sculpteur a senti le tragique de l'heure, la grandeur de la perte, et l'immense ferveur de l'espérance qui était celle de tous. Son art est plus calme devant la prière à genoux. Mais il préfère l'instant suprême : alors il ouvre pour nous la porte de la chambre même et nous voici devant le lit mortuaire. Seulement, ce réalisme ne perd pas son temps à décrire les affres physiologiques : il analyse des sentiments, c'est-à-dire les gestes qui les commandent. Alors, tous ces défunts font quelque chose : le duc de Lesdiguières se retient aux genoux de sa femme, Richelieu et Mazarin offrent leur cœur à Dieu en des gestes différents et trouvés; le roi de Pologne Casimir offre son sceptre et

sa couronne. Ce sont là effigies officielles, bien qu'émouvantes : elles restent un peu pompeuses et toujours drues, étoffées. Mais un jour le chef-d'œuvre a jailli du

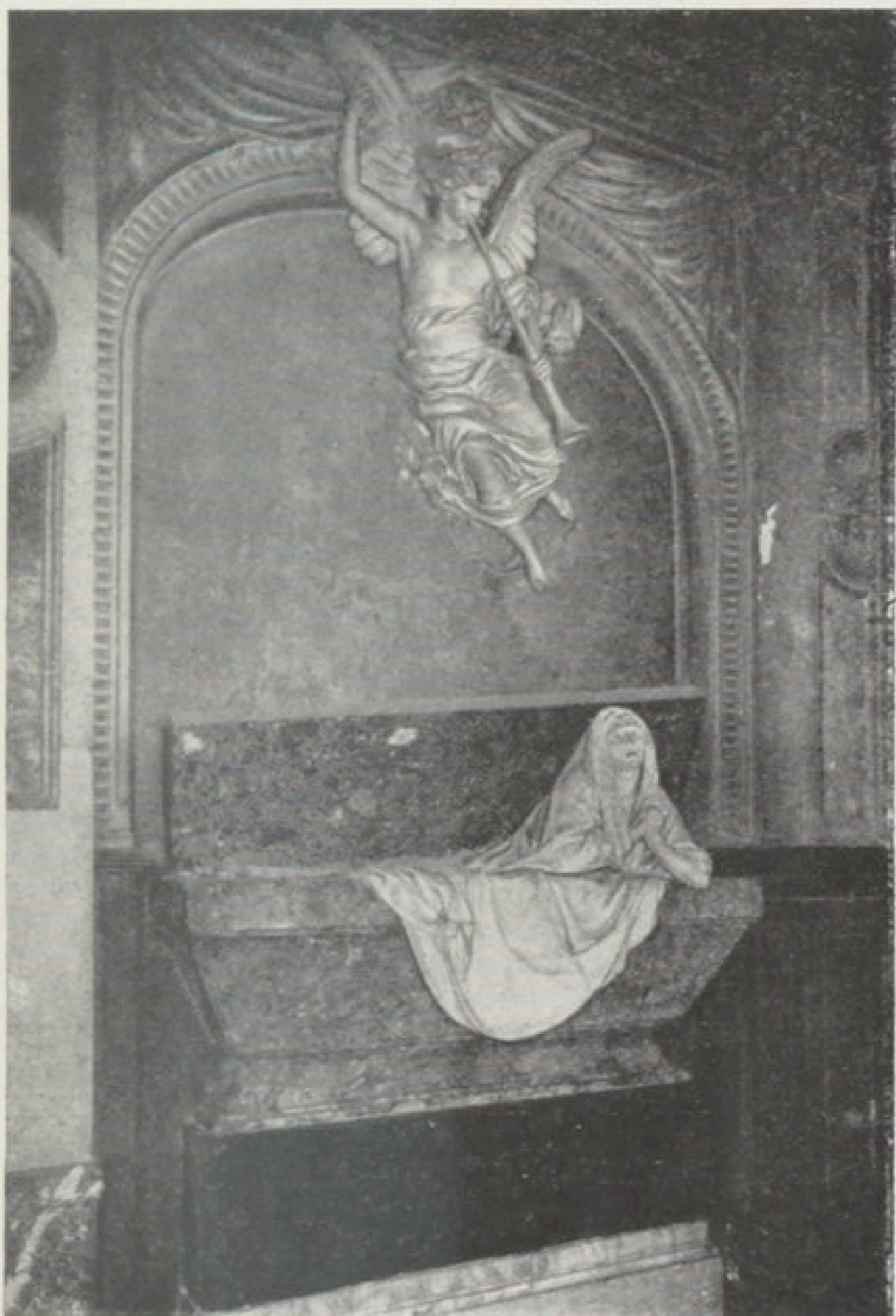


Fig. 63. — TOMBEAU DE LA MÈRE DE LEBRUN, DESSINÉ PAR LUI, EXÉCUTÉ PAR TUBI ET COLLIGNON.
(*Paris. Saint-Nicolas-du-Chardonnet*)

Pur chef-d'œuvre de simplicité et d'émotion. Réalisme audacieux, digne du XV[e] siècle, de la morte en son suaire. Toute la franchise d'un imagier du Moyen Age dans le modelé de la tête et des mains jointes. Légèreté aérienne de l'ange, dans un art généralement riche de matière et de poids. Éloquence des grands vides silencieux.

cœur, spontanément. Le Brun a voulu dessiner lui-même le tombeau de sa mère. La vieille femme décharnée qu'enveloppe le linceul écoute l'appel de la trompette suprême; alors, tout en joignant ses maigres mains dans la supplication, elle trouve assez de forces pour soulever

la lourde dalle. Deux personnages, et entre eux rien, qu'un vide plein d'âme. C'est simple, vigoureux, très émouvant. L'artiste qui a dessiné cette intensité est autre chose qu'un rhéteur (fig. 63).

Restent deux acteurs du drame. L'un est la figure ailée. Ange ou Victoire, elle descend ou s'envole comme les anges des gloires en stuc dans les chœurs d'églises. La plastique du XVIIe siècle, pleine et solide, y fait effort pour s'affranchir de la matière : elle affronte la légèreté aérienne! Flottement des draperies, battement d'ailes, mouvement des jambes, il y a là de bien curieuses études pour notre analyse. L'ange qui montre au duc de Lesdiguières le ciel d'où il est venu fait exactement, et avec un sourire analogue, le geste du saint Jean-Baptiste de Léonard. Presque toujours d'ailleurs la technique, comme la conception, est pittoresque.

L'autre acteur n'apparaît que vers la fin du siècle, et discrètement. C'est la Mort à côté du mourant (fig. 64). Le squelette à face camarde n'est qu'en caryatide près du tombeau de La Vrillière, mais il écarte sournoisement les rideaux de bronze pour découvrir Lulli, les Castellan ; et il évoque devant Noailles la macabre Nécessité. D'où vient-il? du Bernin, qui l'a magistralement mis en scène dans ses grands tombeaux romains? Peut-être. Plus simplement, c'est une image toute naturelle que suggère à l'artiste le langage moderne; il fait vivre et agir une façon de parler, tout comme La Fontaine dans la fable où elle appelle le bûcheron. La saisissante figure était du reste dans les données immédiates de l'art chrétien, et le XVe siècle l'avait prodiguée. L'art des « Jésuites », en accueillant ce survivant des sinistres Danses macabres, s'affirme une fois de plus l'héritier du Moyen Age. En tous cas le personnage est souple et alerte : c'est le plus naturel et le plus vivant des

acteurs du drame final. En lui s'allient le réalisme douloureux de la Mort, la gravité de l'Oraison funèbre et le dramatisme du théâtre. Et la pire audace est celle de la

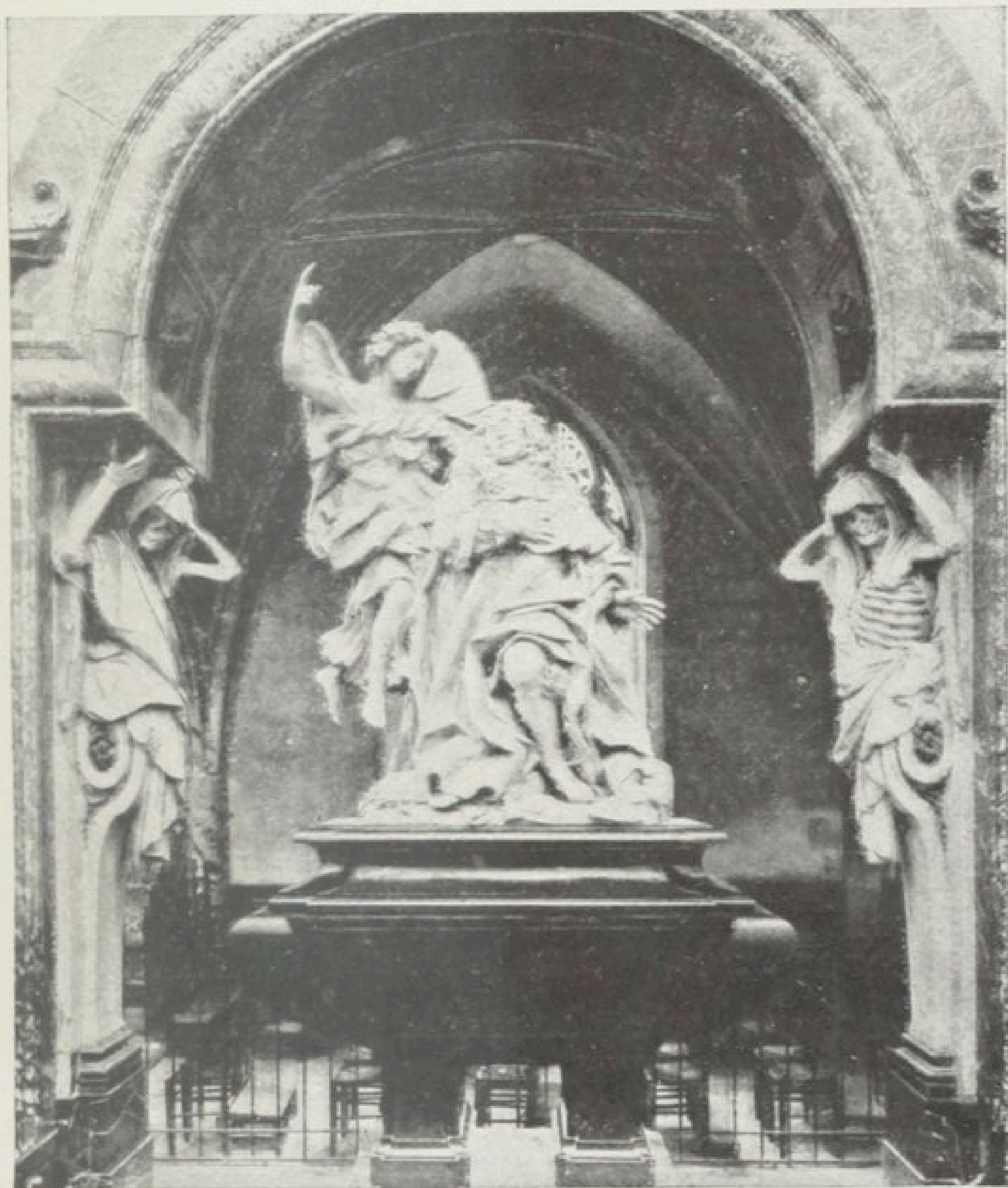


Fig. 64. — TOMBEAU DU DUC DE LA VRILLIÈRE.
(*Eglise de Chateauneuf-sur-Loire*)

Vers 1700. Dramatique contraste entre l'agonisant qui s'affaisse et l'ascension de l'ange qui montre les cieux (selon le geste du saint Jean-Baptiste de Léonard). Influence berninesque : l'exubérance des draperies, et le squelette, dont la tradition remonte au XV[e] siècle, survit à la Renaissance, et vient d'être reprise par le Bernin sous les auspices de la Compagnie de Jésus qui une fois de plus recueille l'héritage du Moyen Age.

Photo Lévy-Neurdein.

plastique elle-même qui affronte le squelette, c'est-à-dire un treillis sur du vide. Peu de masse pour le ciseau ! Mais un grand suaire le recouvrira pour donner à ce néant la plénitude et la cadence oratoire.

L'historien de l'art ne voudrait s'attacher qu'aux mouvement du goût, mais il ne les aperçoit que dans les artistes éminents qui désormais les font autant qu'ils les subissent. Trois sculpteurs dépassent de haut l'équipe nombreuse qui travaille sous l'inspiration de Le Brun à Paris ou à Versailles. L'un d'eux, Puget, est un isolé : provincial, et tempérament formidable. Né à Marseille « fameuse sœur de Rome », il va stimuler sa fougue là-bas, dans la ville élue où bouillonne la passion du Laocoon, de Michel-Ange et du Bernin, puis à Gênes où sont des œuvres enflammées de Rubens. Il a même, à Rome, aidé au palais Pitti un peintre décorateur à grand fracas, Pierre de Cortone. Il sera donc peintre lui aussi, peintre en peinture, peintre en sculpture. Ses bas-reliefs sont des tableaux sculptés, et même dans ses groupes la recherche des oppositions vigoureuses de facture, de lumière et d'ombre, trahit la vision du peintre. Nature et éducation italienne lui font ce style « cascante » qui violente les draperies, tord la silhouette et contracte tous les muscles. Le baroque, le berninisme, le voilà, mais marqué par un homme de génie à son empreinte de feu.

La souffrance est son affaire. Quand il cherche la contraction de l'effort physique il va regarder à Toulon les portefaix du port. Au retour il modèle les fameuses Caryatides. Elles halètent sous le poids du balcon ; les plis de leur ventre sont une des pires audaces de l'art classique, et les énormes coquillages d'où elles émergent comme des escargots géants une bravade de panthéisme mythologique. Jamais convention et naturalisme agressif n'avaient fait pareil ménage. Et ce qu'il y a de plus curieux c'est que dans cette vérité ultra-vulgaire l'ampleur de l'effet décoratif est restée (fig. 65). Le Bernin en 1665 ne peut s'empêcher de crier son admiration. La souffrance contractée de l'athlète c'est

Milon, celle du martyr, c'est Saint Sébastien. Il avait même fait un Marsyas, le pauvre Silène supplicié par Apollon. A la poupe des galères royales voici la torsion des Tritons et



Fig. 65. — PIERRE PUGET. CARIATIDE DU BALCON DE L'HOTEL DE VILLE DE TOULON.

1657. Naturalisme intransigeant, et toujours expression de souffrance. Puget est comme Michel-Ange et Rodin un génie douloureux. Muscle, veines et plis de la peau accidentent partout le modelé. Avec cela effet monumental et décoratif. Audace à faire surgir cette chair élastique d'une conque marine, comme un énorme escargot. *Photo Lévy-Neurdein.*

des Néréides, taillés à larges coups dans le bois : ils font effort, ils n'ont pas l'aisance des grasses et souples déités que Rubens lâche dans les flots sous la galère qui amène en France Marie de Médicis. Réalisme? Pas précisément.

Puget est un lyrique, qui met sa science étonnante, son anatomie sûre et son don unique de pétrir le marbre comme de la chair, au service de sa passion. « Je nage quand je travaille, dit-il, et le marbre tremble pour grosse que soit



Fig. 66. — PIERRE PUGET. FAUNE.
(*Musée de Marseille*)

Vers 1690. Modèle en terre cuite, où la fougue du modeleur est restée. Obsession de l'art de Michel-Ange et de ses « Esclaves ». Art à la fois fiévreux et puissant, qui nous mène de Michel-Ange à Rodin. *Photo Lévy-Neurdein.*

la pièce. » Aussi est-il plus modeleur que sculpteur : ses maquettes sont supérieures à ses marbres. A la terre molle son pouce communique directement sa fièvre; elle y est restée. Voilà pourquoi les terres cuites du Saint Sébastien et du Faune sont frémissantes (fig. 66). Delacroix aima ce lyrisme déjà romantique. Nous verrons ce qu'en pensa la Cour de Versailles.

Girardon a une autre façon d'être personnel. C'est lui qui traduit le mieux dans le marbre les idées de Le Brun; c'est donc à la grande symphonie de Versailles qu'il donne le meilleur de son talent. Pourtant on le reconnaît aussi ailleurs. C'est toujours le même talent facile, gracieux et

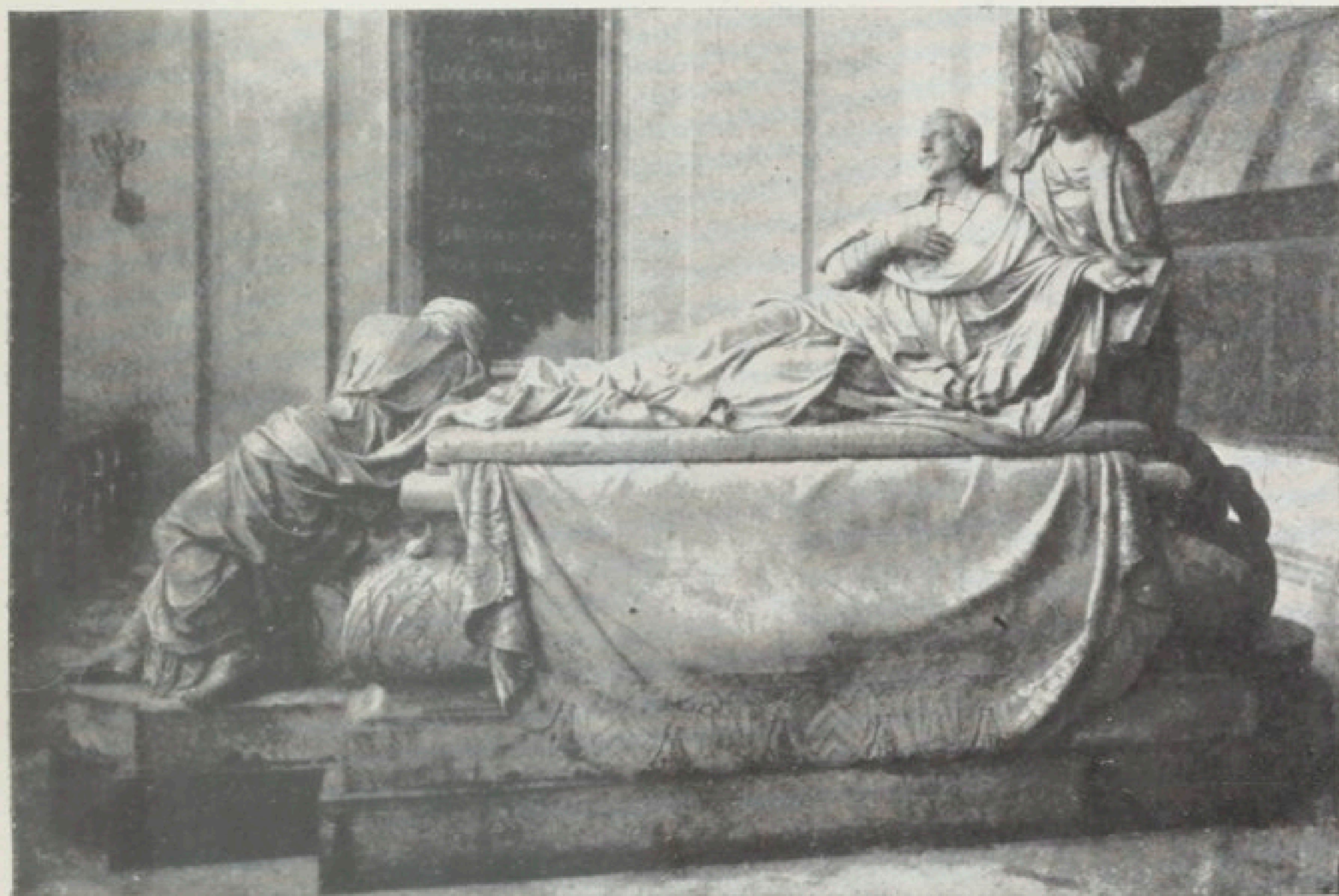


Fig. 67. — GIRARDON. TOMBEAU DE RICHELIEU.
(*Paris. Eglise de la Sorbonne*)

Marbre. Entre 1690 et 1694, peut-être sur dessin de Le Brun. Réalisme atténué du portrait et pathétique un peu doux pour un défunt de pareille envergure. La scène n'est pas un drame, mais un lamento. Passion de la mélodie dans la composition générale, qui finit en clausule, dans les draperies et dans les formes. *Photo Lévy-Neurdein.*

souple. S'il taille le buste portrait, par exemple la figure narquoise de Boileau, il est physionomiste très véridique, mais sans grande puissance; dans aucun il ne met d'au-delà. S'il penche en bas-relief la Vierge de Douleur, la caresse de son modelé sur le visage et dans les plis ôte de la force au pathétique. Quand il dresse sur la place Louis-le-Grand la statue équestre du Roi, une certaine rondeur atténue la fierté. Devant la majesté de la Mort même sa déploration reste mélodieuse, donc concertée. Au très beau

tombeau de Richelieu la composition générale « coule » un peu, les formes évitent l'accent, les lignes descendent en clausules élégantes mais attendues. Le terrible ministre qui dans les derniers temps passait comme un spectre,

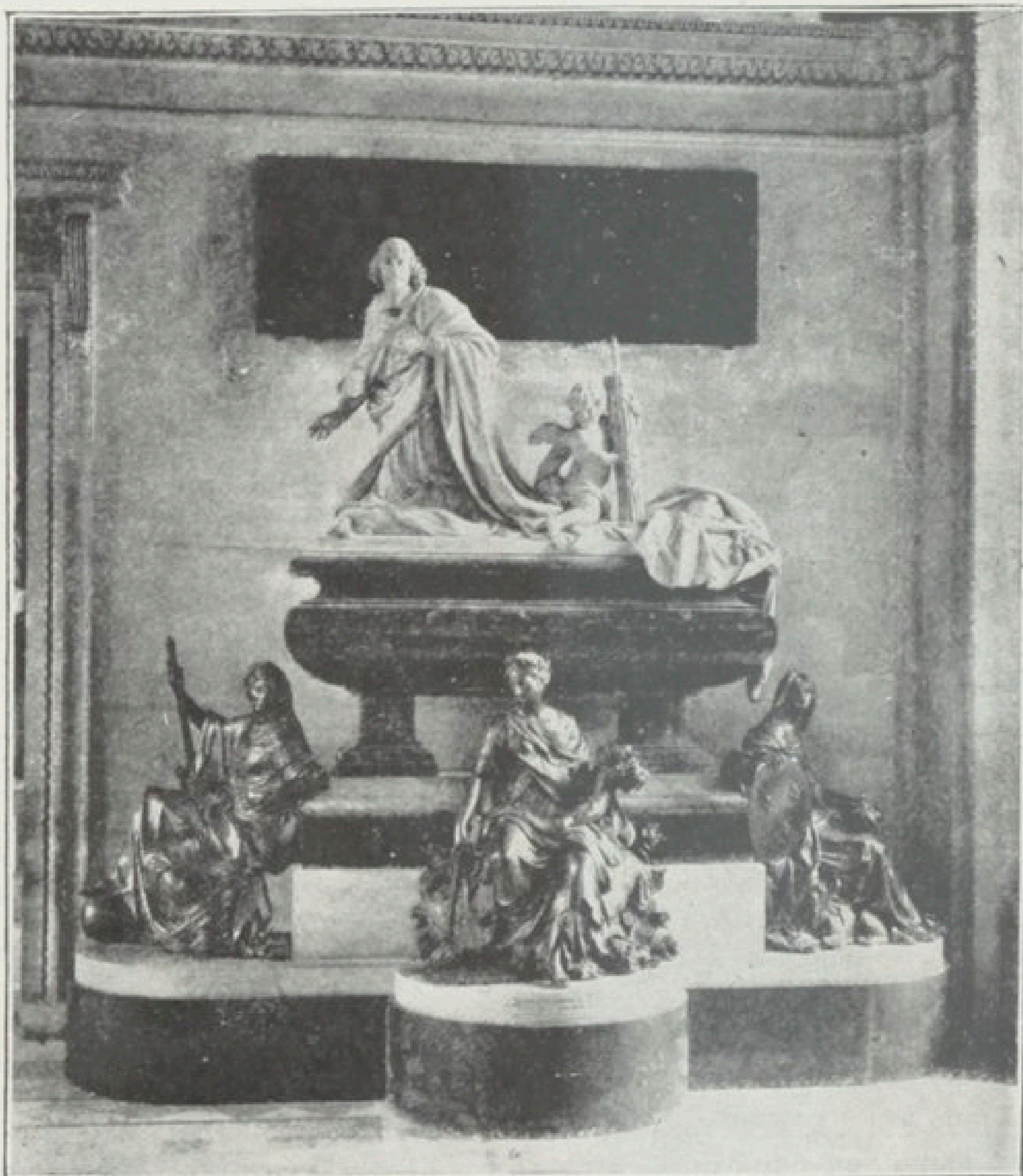


Fig. 68. — COYSEVOX, LE HONGRE ET TUBI. TOMBEAU DE MAZARIN. (*Musée du Louvre*)

1692. Vertus allégoriques, héritage de la Renaissance : ici pur décor et un peu froid. Mais ampleur superbe du priant, grand rythme du manteau cardinalice aux beaux contrastes d'ombre et de lumière, expression de l'attitude onctueuse. L'ensemble, monumental et pyramidal, n'avait toute sa puissance d'émouvoir que dans la chapelle du Collège.

Photo Alinari.

fardé pour tromper les autres et la Mort qui l'envoûtait, se retourne sur le lit funéraire avec une grâce un peu apprêtée pour s'offrir à Dieu (fig. 67). Girardon est un féminin. Mais il y a plusieurs façons de l'être. Quand on lui donne à restaurer l'antique Vénus d'Arles, Volupté des hommes et des

dieux, il diminue les seins et aplatit toutes les formes. Il aime modeler la cire molle, et cherche dans le bas-relief les doux effets du pinceau. Mais nous retrouverons à Versailles sa séduisante féminité. Son atelier, où naissaient de jolies baigneuses, est un des foyers de l'art Régence.



Fig. 69. — COYSEVOX. LE GRAND CONDÉ, BUSTE BRONZE.
(*Musée du Louvre*)

De 1688, donc posthume, mais certainement sur des études d'après le vif. Accidenté d'accents partout, et vibrant. Franchise implacable qui aiguise ce bec de faucon et laisse couler en mèches les cheveux naturels. Seule recherche (pour le contraste) : le drapé du buste. *Photo Bulloz.*

Bien plus complet est Coysevox. Si complet, si équilibré, qu'il est très difficile à caractériser. Très classique en cela, il unit tous les contrastes dans une harmonie supérieure. Quand il copie la Vénus accroupie ou la Nymphe à la coquille, il insinue dans l'antique un doux sentiment moderne. Il sait concilier dans la statue équestre du Roi

la grandeur du thème héroïque et la vérité vraie : au lieu d'emboîter le pas à l'éternel Marc-Aurèle il va dans les écuries royales dessiner les étalons, et même il... dissèque ! Spécialiste de la noblesse dans les grands décors d'ensemble, par exemple à Versailles où nous allons le retrouver, il sait pourtant, à Marly, dresser des allégories équestres, Mercure et Renommée, qu'emporte un élan léger. Voilà enfin des chevaux sans boursouflure, précis et nerveux! Sur les tombeaux il use de la tradition dans l'attitude orante ou à demi couchée, mais il n'y a pas de figure plus inédite par la puissance expressive, même par l'accent familier de la vie, que celles de Mazarin ou de Colbert; il n'y a pas de mise en scène plus dramatique qu'autour de Vaubrun ou d'Harcourt (fig. 62 et 68).

Il est surtout un incomparable portraitiste. Précision réaliste, psychologie pénétrante qui fait du visage une physionomie, et cela entre le double effet décoratif de la perruque cérémonieuse et du beau drapé, il a tout. La riche série de ses bustes parcourt toute la gamme de l'expression humaine : elle va de la vivacité spirituelle avec Robert de Cotte, enlevé d'une fougue superbe, à la sauvage figure du Grand Condé (fig. 58 et 69). Celle-ci hantera toujours qui l'a vue : une tête d'aigle au bec de proie, toute en saillies. Le caractère y atteint la plus haute puissance d'évocation. Ce merveilleux praticien travaille d'ailleurs lui-même le marbre : voilà pourquoi les accents décisifs y sont restés. Son modelé très libre va de la maigreur ravinée (pour le rapace de Rocroy) à la caresse exquise. Aussi son œuvre est-elle riche d'avenir. Après avoir contribué à nous sculpter en noblesse l'image du Grand Siècle, le voici, à l'aurore du XVIII[e], qui assouplit sa forme à la grâce et à la mobilité. La duchesse de Bourgogne en Diane chasseresse, légère dans le vent, sou-

riante, c'est la Régence elle-même qui vient; le modelé en est frémissant (fig. 70). La terre cuite, ductile sous les



Fig. 70. — COYSEVOX. DUCHESSE DE BOURGOGNE.
(*Musée du Louvre*)

Marbre. **1710.** Travestissement en Diane, sous l'obsession de la statue antique qui était alors à Versailles. Vive originalité dans la réminiscence : franchise du portrait, grâce légère du XVIIIe siècle déjà dans le sourire, dans le mouvement de la course, dans la morbidesse de la chair en contraste avec la tunique plissée. Quelque maniérisme même dans cette sculpture née à l'aube du siècle nouveau. *Photo Bulloz.*

doigts, l'a attiré. Il en est toujours ainsi : quand un artiste creuse profondément la réalité contemporaine il y met à jour les germes du lendemain.

CHAPITRE IV

LA PEINTURE CLASSIQUE HORS DE VERSAILLES

Les articles de foi et les grands modèles. — Esprit cartésien, et pathétique de la Contre-Réforme. — Le dessin, la forme et le coloris. — Le portrait et la peinture décorative. — Les maîtres : Van der Meulen, Le Brun et Mignard.

Depuis l'époque de Louis XIII l'esprit classique, jusque-là un peu obscurci par beaucoup d'indépendances, a monté à l'horizon comme « l'astre du jour ». C'est que la Peinture est docile à l'Académie royale et celle-ci docile au Premier peintre du Roi, jusqu'en 1690 véritable régent du goût : Charles Le Brun.

Ils ont quelques articles de foi impérieux, quitte à les violer dans la pratique spontanément, amoureusement, et sans le dire. La Nature les émeut : nous n'en sommes plus à accuser ces gens sociables d'une insensibilité qui n'est pas humaine. Mais elle les émeut moins directement que Poussin et Claude Gellée, et c'est à condition de s'ennoblir de mythologie ou d'histoire. Elle est bien pittoresque et libre, fraîchement rustique parfois, sous les grands arbres d'Israël Silvestre, de Pérelle et de Genoels; mais ce sont des graveurs. L'esprit septentrional habite en eux. Le plus grand peintre de paysage, Van der Meulen, est un historiographe et il nous vient des Flandres. En vérité le genre qui est voué à la poésie universelle apparaît plus secondaire qu'avant dans la hiérarchie. Forest et Patel le jeune ont beau relever le paysage de la majesté des ruines : ils disparaissent dans la légion héroïque de ceux qui consacrent leur art aux gestes humains.

Pour les contemporains de Louis XIV en effet l'humanité détient le meilleur de la beauté du monde. Bien entendu l'humanité choisie, celle des héros pour l'antique, celle des gens de qualité ou de condition d'aujourd'hui. Libre au peintre du reste, une fois de plus, de s'acoquiner près de la laideur superbe d'un « esclave » ou même d'un manant : Le Brun ni les autres ne s'en priveront. Pour la peindre comme il faut on recourt au modèle vivant qui pose dans l'atelier, nu ou drapé : c'est la part de la nature. Mais on le pose en Héros, en Sage, en Pasteur, c'est-à-dire en statue antique. Car pour ces chercheurs d'absolu c'est l'antique qui est l'archétype; les anciens ont fixé pour toujours dans leurs statues la moyenne générale de la beauté humaine. Étudions donc les « chefs-d'œuvre de la Grèce et de Rome »; ils nous aideront à corriger les inéluctables défauts du modèle vivant si nous mesurons sur le marbre les rapports des parties entre elles et de chacune d'elles au tout. De cette pieuse mensuration nos néo-platoniciens tirent des formules chiffrées, et croient faire, hélas! comme « Monsieur Poussin », qui abordait Vénus le compas à la main. Mais nul n'essaie comme lui, comme nous, de sentir aussi en regardant en silence. Au lieu de saisir le secret organique de la beauté antique ils s'arrêtent à sa mathématique extérieure! Dans tous les cas voici au Louvre les portraits de Le Brun et de Mignard chez eux : ils ont voulu chacun être représenté avec ses antiques préférés. Les chefs-d'œuvre sont là, devant leurs yeux ou sous leur main, réduits au format de statuettes d'appartement : ce sont des familiers, presque des portraits de famille! Toute une profession de foi est là : à côté de l'aveu d'eux-mêmes ils proclament leur esthétique (fig. 71 et 72).

Double pourtant est le danger de pareille discipline. Le modèle vivant, n'est-ce pas fatalement « l'académie », c'est-

à-dire l'effet du muscle, la saillie de la rotule, une sorte de réalisme artificiel et insistant qui sera le pédantisme scolaire durant deux siècles ? D'autre part, l'analyse extérieure de l'antique gréco-romain n'est-ce pas, fatalement,

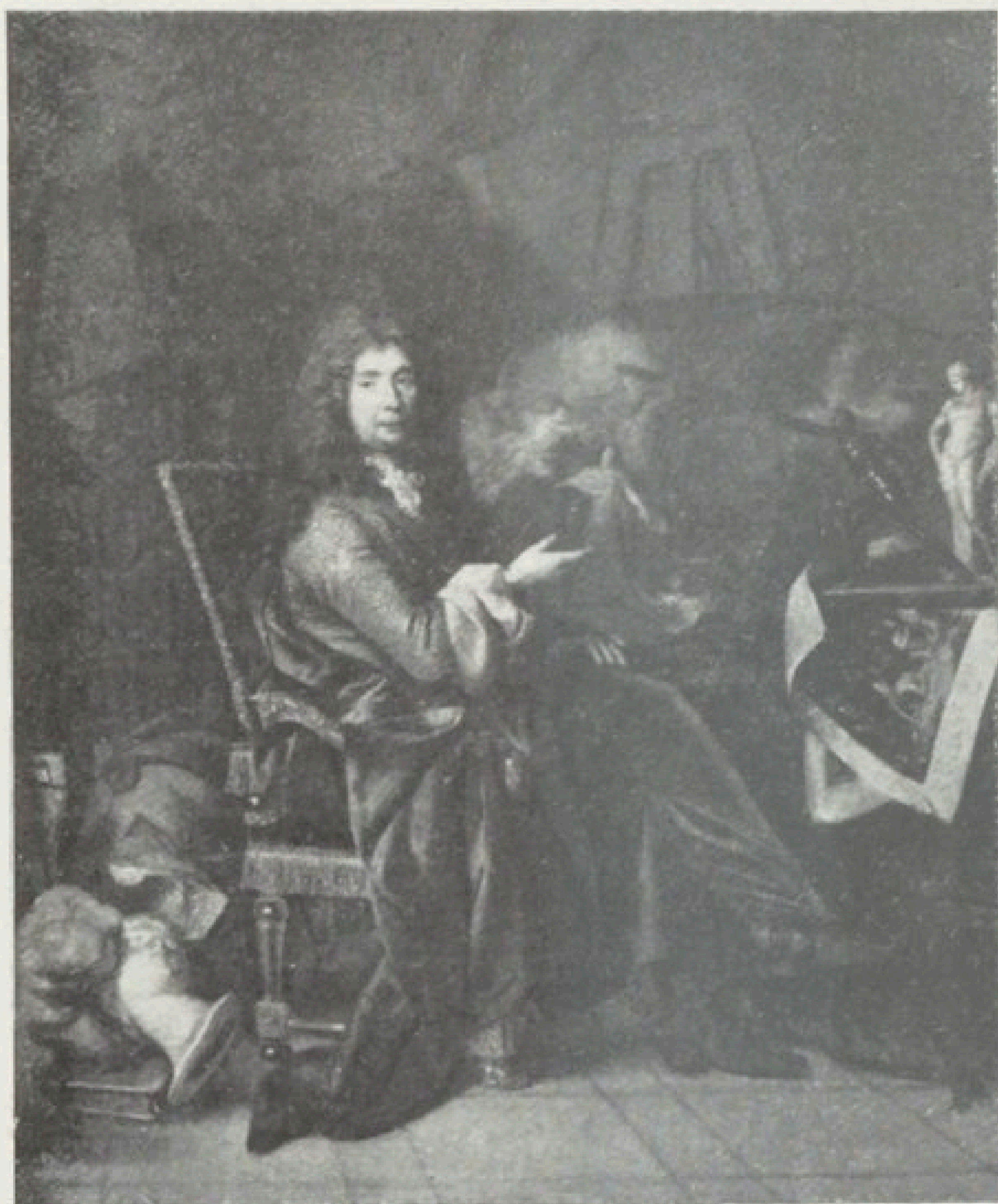


Fig. 71. — LARGILLIÈRE. PORTRAIT DE CHARLES LE BRUN.
(*Musée du Louvre*)

1686. Souci des peintres d'être portraiturés avec des antiques. Préférences où chacun se révèle. Ici, autour de Le Brun, l'Antinoüs et le gladiateur Borghèse. — Cela n'empêche pas Largillière d'avoir fait ici pour son compte de la peinture de peintre, où coloris, lumière et touche n'ont plus rien à voir avec la plastique. Le XVIII[e] siècle commence avant l'heure.
Photo Giraudon.

la vie figée en statue? Heureusement, quand ils ont le pinceau à la main ils écoutent un peu leur tempérament, non la pédagogie toute seule. Nous avons tort de tant nous attacher à leurs théories : nécessaires à l'histoire des idées elles troublent l'impression directe que nous doivent faire les œuvres, beaucoup plus larges que les spéculations

de ces messieurs de l'Académie siégeant en conseil pour ratiociner. Les superbes esclaves qui portent le butin d'Alexandre dans l'Entrée à Babylone, de Le Brun, ne prennent de l'art rhodien, de Michel-Ange et du modèle



Fig. 72. — PIERRE MIGNARD. PORTRAIT DU PEINTRE PAR LUI-MÊME.
(*Musée du Louvre*)

1690. Portrait suscité par le premier, et à l'instar ! Mais cette fois auto-portrait, dont la peinture ne vaut pas celle de Largillière. Autre confidence aussi, car les « belles antiques » ici sont une Diane et une Venus. Et ce buste à terre, qui se donne insidieusement pour un antique, est sa fille, la jolie comtesse de Feuquières. Autour de ce vieux peintre tout déjà nous parle d'amour. *Photo Giraudon.*

d'atelier que ce qu'il faut pour l'effet d'exaltation. Académies encore si l'on veut, mais avec leur vérité à elles qui est la vraisemblance. L'arrêt de Le Brun, qui blâme dans le sujet d'Eliézer et Rebecca, les chameaux dont parle la Bible ou l'éléphant, « petit détail » inconvenant quand on peint une bataille asiatique comme celle de Porus contre Alexan-

dre, ne l'empêche pas lui-même de faire participer les uns au noble décor de Versailles dans la Galeries des glaces, ni de faire passer dans son triomphe d'Alexandre la masse monstrueuse de l'autre (fig. 73).

Du reste à côté de l'antique, nous le savons déjà, ils vénèrent Raphaël, surtout Annibal Carrache, le Dominiquin et le Guide. Jamais on n'a tant dessiné d'après la galerie Farnèse ou d'après les estampes qui propageaient sa magnificence. Mais il en est des « bolonais » comme des antiques : on ne les connaît pas tous, et ceux qu'on connaît on ne leur prend que certains exemples. Il y a des « secentistes » très puissants, romantiques déjà, le fougueux Daniele Crespi par exemple, qu'ils n'ont pas connu ou voulu voir. Aux autres on prend l'inspiration de qualité jésuite ou espagnole, le goût des états extérieurs où l'âme est éperdue : la vision, l'extase, le martyre. C'est là que se donne carrière « l'expression des passions ». Des œuvres comme la Communion de Saint Jérôme du Dominiquin les hante : de là le lieu commun du vieillard édenté et chauve, rongé par l'ascétisme plus que par l'âge, les yeux levés au ciel où son âme est déjà ravie.

Fait inattendu : cette intensité « bolonaise » se confond avec l'esprit cartésien. La logique rigoureuse de Descartes en effet assure que « tout ce qui dans l'âme est passion, dans le corps est action ». On dirait que ce globe-trotter n'a jamais vu que des méridionaux, ou du moins a tout oublié de la manière d'être des hollandais. En tous cas voilà comment Le Brun, zélateur de la Méthode, et tous avec lui, notent minutieusement les modifications de la bouche, du nez, des yeux, du front..., sous le coup de telle émotion, haine, joie, crainte, « amour simple ou composé »... Ces correspondances, qui ne sont pas constantes et du reste ne sont pas les mêmes d'homme à homme, sont codifiées! La

passion spontanée se fige en poncifs, la mimique du sentiment devient un automatisme de mannequin! Tout naturellement cette logique cartésienne, pénétrée de l'esprit italo-espagnol, se tend vers le pathétique. La tête d'expression va être pour deux siècles un thème consacré. Le

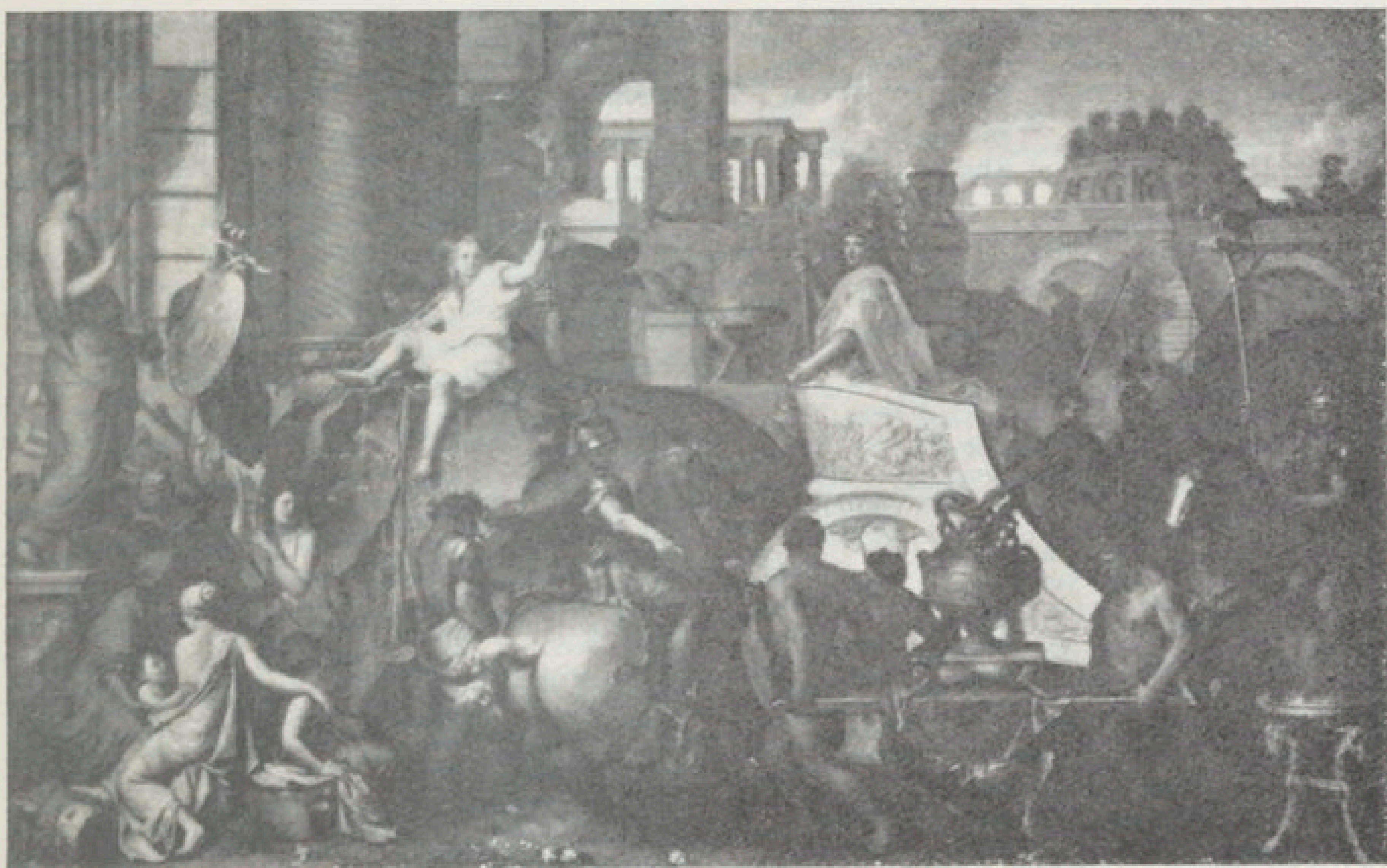


Fig. 73. — LE BRUN. ENTRÉE D'ALEXANDRE LE GRAND DANS BABYLONE. (*Musée du Louvre*)

Carton de la tenture de l'Histoire d'Alexandre pour les Gobelins. Réminiscences des Triomphes de Mantegna, de J. Romain et de Véronèse. Composition en bas-relief sur fond très rapproché, pleine, de haute tenue, et montant jusqu'au cadre. Très monumentale et décorative. *Photo Alinari.*

plus curieux est que des chefs-d'œuvre sont issus de ce pédantisme : le Christ mort de Le Brun est un lamento qui résonne des profondeurs.

Mignard « le Romain » nous rapporte d'Italie une autre note : la sentimentalité doucereuse de Carlo Dolce. Il y a même une autre séduction de la mysticité italienne qui s'insinue dans nos œuvres : la volupté. Sainte Madeleine et Sainte Thérèse sont des saintes, mais elles restent des femmes : l'art les a tendrement aimées. Comme la Sainte

Thérèse du Bernin, certaines des nôtres profanent un peu, par les mouvements de leur corps et de leur visage, l'amour divin qui les consume. C'est une œuvre bien hardie que la Sainte Madeleine repentie de Le Brun. L'antique gréco-romain, l'Italie contemporaine et la femme de son temps ont apporté leurs cadeaux troublants à ce catholicisme païen (fig. 74).

Dans cet art, le dessin est presque tout. N'attribuons pas d'importance à la déclaration de S. Bourdon dans sa Conférence à l'Académie (1669) : « Il faut que la ligne se perde dans les ombres et dans les couleurs. » C'est une hardiesse toute théorique. Ces cartésiens qui divisent les difficultés pour les mieux résoudre, voient un peu le monde comme un cloisonné. L'art fugitif et instable, celui des formes qui passent et des correspondances mouvantes, n'est pas le leur. Claude Gellée était et reste une exception. Il leur faut le relief des choses, une belle distribution des masses, du concret, du défini, du construit. Le dessin, dit Le Brun, « imite toutes les choses réelles au lieu que la couleur ne représente que ce qui est accidentel ». Or, l'esprit classique ne s'attache qu'au permanent. « Les broyeurs seraient au même rang que les peintres si le dessin n'en faisait la différence. » Et puis, le dessin est intellectuel tandis que la couleur n'est que sensible : quelle primauté dans l'ordre des valeurs ! Aussi l'élève peintre à l'Académie passe-t-il son temps à dessiner, même les petites parties du corps humain où se reconnaît la vraie maîtrise, nez, oreilles, genou bien saillant, mollet gonflé de muscles, mains aux doigts écartés qui disent la surprise, la souffrance ou le désespoir. Le Brun se contente même souvent de donner un dessin, tout au plus y jette-t-il quelques tons : il laisse à ses auxiliaires le soin de peindre. Passer la couleur n'est qu'un métier, et le

métier est alors moins estimé que la conception. La voûte de la Galerie des Glaces à Versailles est en grande partie peinte par son équipe sur ses croquis. Habiller de tons



Fig. 74. — LE BRUN. SAINTE MADELEINE REPENTANTE.
(*Musée du Louvre*)

Reflets directs de la vie (allusion probable au repentir de Mlle de La Vallière au Carmel), de l'antique (Niobé), des Madeleines de Guido Reni (plénitude des formes et air de tête). Pathétique oratoire, mais volupté latente. L'odeur du péché reste dans le parfum de religion. Choix des couleurs adéquates : jaune, rouge et rose. Accord des tons et du dessin avec l'ambiance d'orage. *Photo Giraudon.*

le dessin, c'est-à-dire l'idéogramme, ce sera jusqu'à Ingres l'« esthétique » classique française.

Cet intellectualisme n'empêche pas, du reste, de modeler plastiquement la forme. La peinture se ressent de la haute estime où sont tenus l'art du constructeur et celui du sculpteur. Tous les détails à cette époque ont du relief et du volume. Les fruits d'une guirlande comme les

biceps d'un esclave ou d'un héros se relèvent en bosse. A la voûte de la Galerie des Glaces, les robustes atlantes qui flanquent les médaillons simulent à merveille des statues de bronze vert repoussé (fig. 92). Aussi cet art réussit-il mieux l'homme que la femme, jusqu'à Mignard, qui change tout parce qu'il vient plus tard. Il est viril. Du reste, le modèle homme pose seul à l'Académie. C'est pour être mâle que le dessin académique, qui est celui de tous, est ressenti. L'idolâtrie universelle pour le Roi, c'est-à-dire pour un héros, un dieu, encourage cette virilité superbe, qui s'autorise des modèles gréco-romains et des athlètes de Michel-Ange.

Pourtant, la délectation du coloris n'y perd pas autant qu'on croirait. Ces classiques ont leur couleur. Leurs tons lourds à la bolonaise conviennent admirablement à leur vision du monde, de ce monde épais et somptueux qui remue sous leurs yeux. La fameuse querelle académique du dessin et de la couleur (qui nous étonne aujourd'hui) commence en 1671 : elle s'achève vers la fin du siècle dans le triomphe du coloris. La sensualité de Rubens a raison de l'intellectualisme de Poussin.

Bien entendu, coloris ni dessin n'ont rien d'intime. Ils sont à effet. La convention académique s'associe à l'optique du Théâtre et au goût de la vie de Cour pour les rendre voyants. Le geste est plus qu'éloquent : oratoire. Les rouges luttent avec les ors pour frapper nos sens. Cela est encore bolonais; mais à l'insistance italienne vient s'ajouter l'esprit de nos mœurs. Les « passions » alors, s'expriment comme en public. Le temps est passé des âmes closes de Port-Royal. L'art qui les traduit est presque toujours en scène. Les nations vaincues qui se tordent de fureur devant Louis XIV à la voûte de la Galerie des Glaces, Sainte Madeleine qui se dépouille en

pleurant des bijoux complices de son péché, savent qu'on les regarde. L'intimité? C'est le refuge des gens du commun. La sensibilité, même en tempête, reste sociable : elle fait avec décence les honneurs de son désordre. L'art

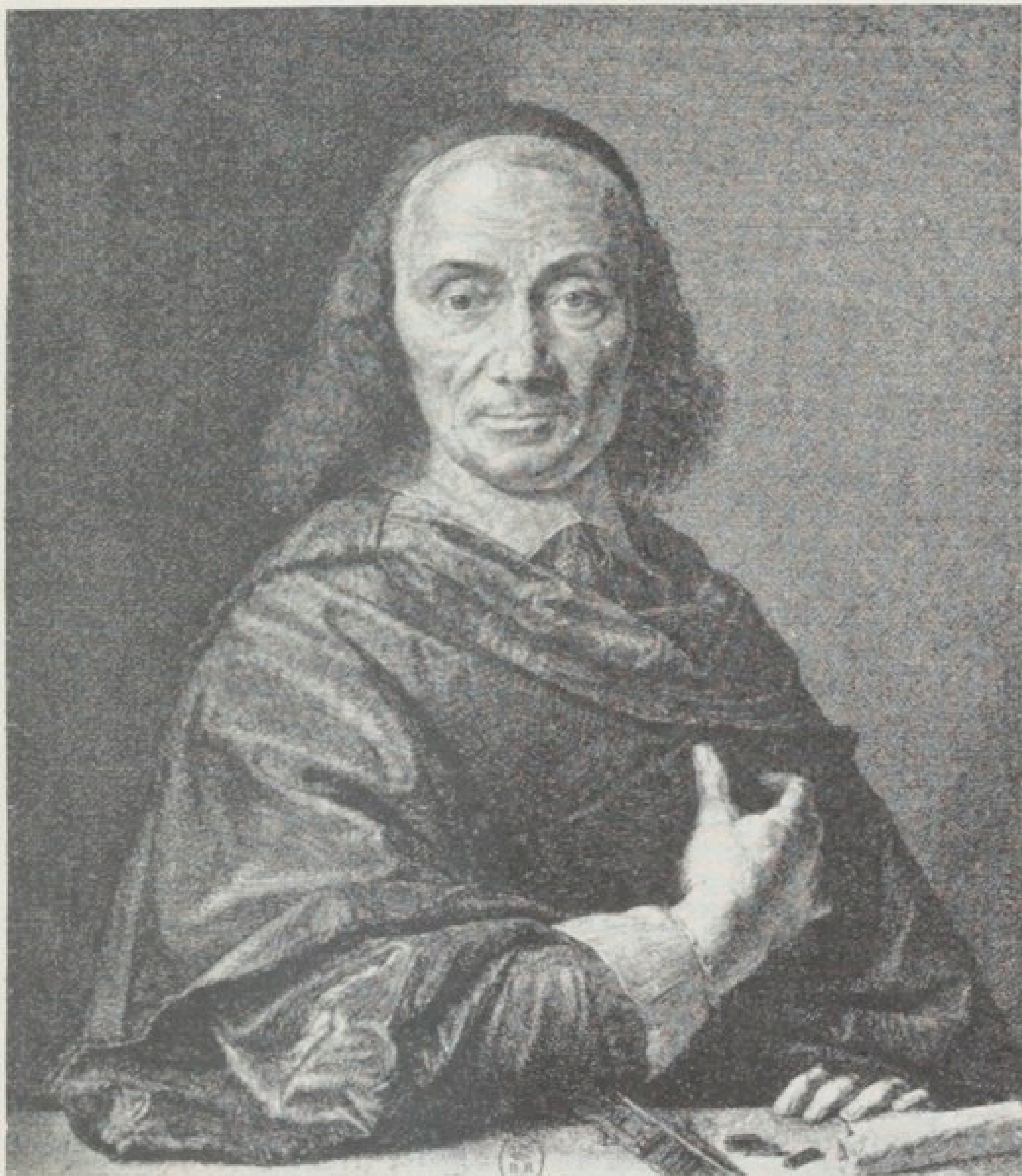


Fig. 75. — MORIN. L'IMPRIMEUR VITRÉ, D'APRÈS PHIL. DE CHAMPAIGNE.

Gravé d'après une peinture. L'âpreté des visages, même jansénistes, s'adoucit dans la technique moelleuse du pointillé, qui jette sur la physionomie comme un fin poudroiement. Moins de réticence et d'aristocratisme que chez Nanteuil, plus d'intimité et de coloris Goût des belles mains, à la flamande.

de Le Brun, de tous, est donc expressif mais non spontané. Cela ne l'empêche pas d'être très sincère. Manque-t-il de profondeur? Assurément il n'a pas la nôtre, mais il en a une : sa façon de dire marque une phase dans la manière d'être des français. Aussi ce baroque garde-t-il chez nous, toujours, de la tenue. Il y a même un senti-

ment qui est le fond de sa sincérité : l'adoration de l'Homme en un homme bien vivant, surhomme même par l'orgueil et la puissance : grand Prince ou grand Roi. Même sous le voile de la mythologie, il est toujours là, et l'allusion perpétuelle insère dans les sujets d'imagination, la vie. Il y a dans l'art concerté de l'époque, à la Galerie des Glaces par exemple, un réalisme sous-jacent que l'on sent avant de le discerner.

Tous les peintres cultivent le portrait, mais à l'occasion ou parce qu'il le faut, sans prédilection très marquée. Le genre fait d'individualité n'est pas le préféré d'une époque qui va d'instinct à l'éternel et à l'universel. Il n'est pas d'essence classique, bien qu'il puisse, en condensant une large humanité, atteindre lui aussi au plus grand style. Aussi leur arrive-t-il de le laisser en tant que spécialité aux graveurs. Il en est de merveilleux. Edelinck grave d'après les peintres. Mais chez Nanteuil, la Cour et le monde se reflètent directement. Le burin, plus régulier, a remplacé l'eau-forte : il est fait à souhait pour la figure décente de l'« honnête homme », et dans ses fines tailles savamment croisées il saisit le secret des âmes les plus diverses, princes, ministres, parlementaires, gens de bourgeoisie ou d'Église. Belle France, solide et sérieuse. L'artiste qui l'a éternisée est lui-même une nature équilibrée, peu inquiète, peu soucieuse d'attraper comme nous l'instant aigu. Pour lui, pour tous, le portrait est une sorte de moyenne durable entre les aspects successifs de la physionomie du modèle. Chercher le permanent sous la mobilité rapide des apparences, voilà bien la méthode classique. Les voici donc, encadrés d'un ovale qui restreint l'analyse au buste, de trois quarts, éclairés de côté en fines dégradations, sourcil haut sous la perruque cérémonieuse, corrects comme la Cour mais animés d'un léger sourire

de politesse. Art froid en apparence sous son treillis, mais qui révèle à l'attention des suavités techniques et une vie profonde. A côté de lui il s'est trouvé même un spécialiste



Fig. 76. — NANTEUIL. COLBERT.
(*Gravé d'après nature*)

1668. Art réservé et pénétrant, qui cherche la moyenne entre les aspects d'une physionomie. Pose calme, vie discrète du sourire, éclairage de côté en douces gradations. Admirable burin qui conduit ses tailles selon les « objets ». Art complet et magistral sous sa réserve.

du moelleux. Par un semis de petits points Morin sait donner au visage, à l'épiderme, le doux velouté. Même dans les grandes tailles de la barbe il insinue du mousseux. Originalité intéressante dans une époque de trait ferme et de modelé arrêté! Décidément, c'est la gravure qui nous offre l'image la plus pénétrante de la société (fig. 75 et 76).

Mais quand les peintres s'y mettent, à commencer par Le Brun, quels solides et véridiques portraitistes (fig. 77)! Ils rediraient volontiers le vers célèbre qui reconnaît la beauté du caractère :

Chacun, pris dans son air, est agréable en soi.

Seulement l'air est plus pompeux qu'avant et le costume plus magnifique. Entre la foisonnante perruque et le jabot en dentelle le visage regarde presque de face, tout bonnement : le peintre ici est moins hardi que le sculpteur, qui déjà fait remuer son buste. Certes, il y a dans ce dessin (toujours statique) moins de vie intérieure qu'au temps de Mr Poussin et du grand Arnaud. Malgré tout, comme le portrait est en contact immédiat avec la vie, c'est lui qui affranchit la peinture. Bien avant que disparaisse Louis XIV, Jouvenet, Rigaud et Largillière vont nous donner, dans un art plus vif, l'impression d'une société plus jeune.

Mais le genre de beaucoup le plus achalandé est la peinture décorative. D'eux à Puvis de Chavannes, c'est la marque des grandes époques. L'esprit classique est essentiellement décorateur. Avec toutes leurs qualités qui nous furent nécessaires à leur heure, ni le Réalisme, ni l'Impressionnisme ne le seront : l'un ne vise qu'à l'imitation, qui est objet de tableau, l'autre court dans les airs après la mouvance des phénomènes lumineux, qui n'est pas affaire de paroi. Mais lui, arrangeur de formes, compositeur d'ensembles, épris de stabilité même dans le mouvement, il va droit aux surfaces des églises et des nobles demeures, surtout aux coupoles et aux plafonds. Les décorer est la grande ambition de l'artiste : c'est le genre le plus haut de la hiérarchie, consacré magnifiquement par les Italiens fameux aux voûtes des églises de la Contre-Ré-

forme. Le génie baroque de la Rome qui va de Sixte-Quint à Innocent XI excellait à ces prestiges qui surplombent les têtes des fidèles et leur ouvrent le Paradis. Aussi, inconnue de notre Renaissance et pour cause, la peinture de coupoles fleurit maintenant sur la croisée des



Fig. 77. — CHARLES LE BRUN. JABACH AVEC SA FAMILLE.
(*Musée de Berlin*)

Le Brun réaliste. Portrait collectif de famille, probe, robuste et familier, posé et éclairé à la hollandaise. Extraordinaire audace, pour l'époque, du bébé nu vêtu de clarté.
Photo Hanfstaengl.

« temples » nouveaux. Celle du Val-de-Grâce est la première et la plus opulente : Mignard y développe en cercles concentriques dans un ciel jaunâtre, sur des nuages blafards, une cour céleste où trône Anne d'Autriche (fig. 78). Celle des Invalides est plus claire : ce n'est pas seulement parce que ces mirages suspendus veulent être la vision des cieux, lumière dorée dans l'air bleu ; mais aussi par évolution fatale, parce que la palette française s'éclaire de plus en plus. Dans l'espace, les êtres sacrés s'asseyent

sur des nuages élastiques, fendent le vide à tire-d'aile et font des acrobaties pendant que leurs draperies claquent au vent. Et ce beau tumulte est vu d'en bas. Cet art, à la fois très jeune et d'une science très vieille, s'amuse à son tour aux raccourcis que prodiguaient en Italie les virtuoses du *sotto in sù*. Dessin, coloris, lumière, se sont renouvelés sous ces lourdes calottes de pierre que l'illusionnisme cherchait à percer pour l'évasion des âmes. Ici est née, aux Invalides et sous le pinceau de La Fosse, la peinture de la Régence.

Plus nombreux, naturellement, sont les plafonds des riches demeures, surtout dans les salons et les galeries. Des casinos italiens comme la Farnésine, des palais comme le Farnèse et le Pitti offraient des exemples illustres dont Romanelli nous avait même apporté au Louvre des reflets aigres et froids. Les décorations de Le Brun dans la première moitié du siècle, à l'Hôtel Lambert et au château de Vaux par exemple, avaient déjà quelque ampleur; mais voici maintenant les grands accords, réglés avec des souvenirs italiens par des français, à la française. Histoire ou mythologie, c'est toujours le maître du logis qui est là, invisible et présent derrière des allusions transparentes. Sa gloire (celle d'Hercule, de Mars ou d'Apollon) se développe entre des architectures baroques feintes, des stucs puissamment modelés et des ors fauves, dans une richesse lourde. Pour la soutenir, la peinture à l'huile (non la fresque) prodigue son opulence sur une toile qu'on maroufle après coup, les tons du coloris se renforcent et l'ordonnance de la composition se charge. Que de diversité dans cette abondance! Les décorations des Tuileries ont disparu. Celle de Mignard à Saint-Cloud (fig. 86) et le pavillon de l'Aurore à Sceaux, de Le Brun, nous donnaient ou nous donnent en l'alourdissant une idée des

prestiges déployés par le Guerchin et Guido Reni aux casinos Ludovisi et Rospigliosi. Au Louvre, à la Galerie d'Apollon, Le Brun encore développe dans la luxuriance des stucs modelés par Girardon et ses confrères les



Fig. 78. — PIERRE MIGNARD. LA GLOIRE DES ÉLUS.
(*Paris. Chapelle du Val-de-Grâce*)

1663-1666. Peinture de coupoles. Meublée, chargée, comme tout ce que fait le siècle, mais qui dégage le centre où s'ouvre l'évasion. Lumière rosâtre et douceâtre qui annonce, comme une aube alourdie de reflets bolonais, la clarté des coupoles de La Fosse et du XVIII[e] siècle.
Photo Giraudon.

Triomphes de Cybèle et d'Amphitrite, qui pyramident dans toutes les règles. Réservons les splendeurs étincelantes de Versailles. Jamais décor ne fut plus en harmonie avec l'esprit et le goût de tous ; il s'épanouissait tout naturellement au-dessus d'une société en perruques redondantes et habits trapassés de broderies. Formes et coloris, de bas en haut se correspondent. Voilà pourquoi

sans doute ceci et cela changeront ensemble. Ici aussi, à certains plafonds de La Fosse, par exemple autour de Phaéton qui tombe, la lueur de l'avenir se lève.

Trois maîtres concentrent en eux les tendances de la peinture. Van der Meulen, né à Bruxelles, garde dans le majestueux concert la naïve véracité flamande. Même quand il collabore avec Le Brun aux Chasses et Batailles du Roi, on entend sa fraîche note personnelle. Historiographe de Sa Majesté qu'il suit dans ses voyages, il dessine sur place en aquarelles limpides, légères, les villes et leurs sites. Les voici, les villes de Flandre que le Roy a conquises : serrées dans leurs murailles grises, précises comme des pensées de Vauban, si nettes qu'on en peut compter les maisons que couve le clocher ou le beffroi. Mais autour de cette précision s'étendent des horizons lumineux, et la perspective aérienne se dégrade en lointains bleutés : ce flamand a le sens de l'espace et du « plein air ». Dans ces sièges, peu d'assauts, mais des files de soldats qui se meuvent en ordre calme : ils font penser à la lettre concertée de Mme de Sévigné sur la mort de M. de Turenne. Le virtuose des mêlées, Parrocel, qui lui est de Brignole et formé à Marseille, lui reproche de ne pas savoir tuer son homme. En revanche, cette belle régularité s'anime çà et là de petites scènes de ce genre : des soldats jouent aux dés, font la cuisine, lutinent une vivandière. Au premier plan le Roi et ses officiers, en rouge et bleu dans la tonalité grise générale, sont montés sur des chevaux à petite tête et croupe énorme, qui caracolent selon les règles; ils planent du regard sur le lieu de l'action et se saluent avec cérémonie de leurs chapeaux à plumes. Mais cela, près de bouquets d'arbres, de vrais arbres où montent la sève. Le fin paysage est d'observation toute septentrionale; un ciel lumineux et doux

l'enveloppe, l'atmosphère fluide baigne l'exactitude des gens et des choses, et la touche est légère (fig. 79).

Cette peinture transparente et nuancée excelle à la variété des saisons sous les grands bois où passe la chasse royale. L'esprit classique respire à pleins poumons dans



Fig. 79. — VAN DER MEULEN. SIÈGE DE LILLE (1667).
(*Musée de Dijon*)

Vision panoramique de l'espace, où l'extrême précision des détails (villes fortes, maisons, etc...) s'enveloppe d'atmosphère. Peinture fluide et transparente qui baigne de clarté tamisée les choses et ne réserve d'ombre que pour les premiers plans afin de « repousser ». Œuvre saine et sincère d'un flamand qui sait voir la Flandre française. *Photo Bulloz.*

cette Ile-de-France comme tout à l'heure dans la Flandre quasi française : il s'y élargit. Si l'on veut sentir ce qu'il y a de sain dans cet art, il faut comparer le passage du Rhin de Van der Meulen au Louvre avec celui de Le Brun à la voûte de la Galerie des Glaces à Versailles. Là, c'est la chose vue, avec des personnages réels dans un site véridique et la sensation de l'air sur le large fleuve (fig. 80). Ici, un dieu Mars, qui est Louis XIV, lance son char, qui est celui de la Guerre, sur des corps projetés qui sont

les Nations vaincues, malgré la protestation d'un dieu barbu qui est le Rhin!

Et pourtant, c'est Le Brun qui fit venir le flamand dans le sanctuaire même du classicisme, à Versailles! C'est qu'il faut bien le reconnaître : ce prétendu despote est plus libéral que ne l'ont dit ses successeurs. Voilà un artiste qui règne sur tous les arts de son temps, qui leur



Fig. 80. — VAN DER MEULEN. Passage du Rhin.
(*Musée du Louvre*)

Entre 1672 et 1690. Site peint après aquarelle sur nature. Peinture ouatée par la fumée, par l'humidité de l'air et du fleuve. La chronique militaire se subordonne au paysage, et les personnages, qui s'enlèvent en couleurs vives sur ces gris délicats, sont d'un autre peintre.
Photo Alinari.

fournit idées et dessins, parcourt par conséquent l'immense domaine de leurs applications et de leurs formes. Il dessine une serrure, une torchère, comme il crayonne un projet pour une fontaine ou peint un tableau pour une église, un carton pour une tapisserie, une toile à maroufler sur paroi. Son éclectisme, aussi large que celui de Poussin et des bolonais, ses modèles, accueille un réaliste crispé comme Mantegna!

Saisi par la vertu du réel il fait des portraits robustes. Pas de decorum convenu dans celui de la famille Jabach (1660), campée familièrement en belle lumière, à la hol-

landaise (fig. 77), ni dans le vigoureux Turenne de Versailles. L'artiste qui a saisi au passage en quatre coups de crayon la Brinvilliers sur la charrette qui la porte au bûcher (fig. 81), est un réaliste aussi puissant que le David



Fig. 81. — LE BRUN. MARQUISE DE BRINVILLIERS.
(*Musée du Louvre*)

1676. D'après nature au moment du jugement. Crayon avec quelques touches de pastel. Franchise dont cet académiste était capable devant le visage humain, enveloppé ici, il est vrai, de la majesté d'un drame. — Pourtant la bouche est encore dessinée selon l'École, et il faudrait peu de chose pour que la Brinvilliers devienne une Madeleine.

Photo Giraudon.

qui a croqué la veuve Capet allant à la guillotine. Le peintre religieux, il est vrai, acclimate chez nous le baroque de la Contre-Réforme triomphante, dans un coloris bien lourd. Théâtral dans la Descente de Croix, il ploie jusqu'à la pamoison la Fille de Jephté (fig. 82), et les petits Amours qui se démènent autour du Crucifix aux Anges ou du Christ servi par les anges exhalent puérile-

ment la piété sensuelle de la Compagnie de Jésus. Mais la peinture profane l'inspire mieux : c'est un positif. Qu'importe la mythologie dans la Chasse de Méléagre si elle lui permet de découpler dans les bois de Satory, autour d'un vrai sanglier, de vrais chiens, à faire envie à Snyders?

Le décorateur est merveilleux. Là est sa vocation, son intime accord avec l'esprit de l'époque, donc sa grandeur. A Vaux-le-Vicomte, à Sceaux, au Louvre, à Versailles, il conçoit vite, par lieux-communs, mais aussi par ensembles fortement composés et avec un faste inouï, entre un encadrement de frontons brisés, de lourdes guirlandes, de Termes et d'Atlantes. La peinture elle-même, qu'elle célèbre le Roi ou Alexandre, est toujours grandiloquente : cet art de cour aime l'étalage; il ignore ce qu'avait Poussin, la profondeur, le senti. Mais tout cet ensemble, même solennel, est d'une invention exaltée, d'une abondance lyrique; une sensualité un peu grosse l'échauffe. La fantaisie et le naturalisme y sèment chutes de fruits, nègres et turcs à turbans, la rutilante ménagerie royale, même la grosse masse des éléphants. Et tout cela d'un effet décoratif très sûr (fig. 73).

L'art lui-même déçoit par sa complexité. La composition est massive, le dessin académique et épais. Trop savant, il intellectualise la passion et arrête en formules d'atelier la fureur du Granique ou la terreur d'Arbelles. Or, nous n'aimons aujourd'hui que le spontané et le cœur à nu. Jamais il n'y eut tant de rage dans la vraie bataille d'Oudenarde que dans ce dessin scolaire de batailles. Raison de plus pour nous étonner des dessins proprement dits de l'artiste. Ils sont parfois extraordinaires de spontanéité. Tels dessins d'animaux au Louvre valent des Snyders; tel liseur assis, tel petit dessinateur, croqués au pied levé, sont des compositions familières à la Lépicié. Il fait en

lavis pour des fontaines des projets faciles, souples et gras, sans être aussi enroulés que les ouvrages du Bernin. Il y a là le jet immédiat de l'inspiration ou la vertu du



Fig. 82. — LE BRUN. JEPHTÉ SACRIFIANT SA FILLE.
(*Musée des Offices, Florence*)

Toujours le pathétique religieux, « l'expression des passions » selon l'esprit de l'Ecole bolonaise. Jephté, Sainte Cécile, Sainte Madeleine, Iphigénie, c'est toujours Pietà ou Spasimo ! Composition pyramidale selon la règle académique. Recherche familière à Le Brun du « symbolisme » des couleurs : blanc et bleu pour la vierge victime, rouge pour le manteau du bourreau. *Photo Alinari.*

contact avec la vie. Sans doute sa couleur est poussée, sombre, terreuse même : aucune lumière, surtout dans les fonds. On sent le souvenir des « bolonais », sans les éclairs qui déchirent leurs ténèbres, par exemple chez Caravage. Mais aussi l'accord est trouvé avec l'ambiance

matérielle, avec la vigueur générale de cette humanité qui en couleur, odeur ou saveur, n'aime que le fort. Il y a ici, comme dans le baroque, une insistance universelle. Somme toute cette œuvre colossale donne la note à l'immense symphonie qui est l'art de Louis XIV. Non que Le Brun ne soit libéral : il a moins imposé sa marque aux artistes de son temps que jadis les Limbourg, Fouquet et Bourdichon à leur atelier. En tous cas il disparaît dès 1690 laissant le champ libre aux aspirations nouvelles.

C'est Mignard en effet, son rival, qui lui succède dans sa charge. Il vient donc après lui, et cela se sent. Le Seicento l'a plus touché de sa licence, et rentré en France il devient l'ami de tous les indépendants, Molière, la marquise de Sévigné, Scarron. Rien de plus piquant que la comparaison de leurs portraits (fig. 71, 72) : Le Brun a près de lui le Torse du Belvédère, l'Antinoüs et le Gladiateur combattant : des virilités! Mignard a une Vénus et une Diane. Dis-moi qui tu aimes, je te dirai qui tu es. Le comble, c'est que le buste pseudo-antique de Vénus qui gît sur le parquet de Mignard est la tête de sa fille, la peu farouche comtesse de Feuquières : le ton de la chair rosit même un peu le marbre! Le décorateur, par certaines qualités de grâce légère et de luminosité apporte déjà un peu de gaieté française dans la pompe du siècle. Dans la Petite Galerie de Versailles (disparue) il lâchait au plafond, dans le ciel bleu, une mythologie aimable et joyeuse, grouillante d'enfants. Les Saisons peintes à Saint-Cloud étaient des sourires, qu'Audran a heureusement fixés en gravure. La coupole du Val-de-Grâce n'a ni sentiment ni vigueur, mais elle cherche la clarté. Son dessin est plus facile et plus menu que celui de Le Brun, et le coloris, souvent dur dans les bleus et les rouges, trouve quelques fines harmonies.

Mais c'est dans les tableaux religieux que ce « romain » nous livre son secret. Aucun sens du divin. Tous les sujets se féminisent sous son pinceau. Car c'est un féminin, et même un sensuel. La Vierge? Plutôt sa femme, ou sa



Fig. 83. — PIERRE MIGNARD. VIERGE A LA GRAPPE.
(*Musée du Louvre*)

Peinte à Rome avec le souvenir des Madones de Raphaël et des lombards, surtout de Luini. Doux modelé, charme facile. Préoccupation de la grâce, avec une pointe d'esprit. Pas d'accent profond. Art italianisant et féminin. *Photo Giraudon.*

fille. Ces délicieuses jeunes mères sont baptisées par l'époque les « mignardes », et leur affèterie se trouve ainsi donner un synonyme à un joli et précieux mot de la langue. La Vierge à la grappe, qui baisse si virginalement les yeux, capte le charme raphaélien et lombard, mais la Sainte Cécile ravie par les vibrations de sa harpe re-

nouvelle l'extase du Dominiquin, la Sainte Thérèse la pamoison berninesque. L'Ecce Homo de Rouen joue de tous les effets pathétiques de Carlo Dolce. Toujours, bien entendu, avec un accent qui n'est qu'à Mignard (fig. 83 et 84).



Fig. 84. — PIERRE MIGNARD. ECCE HOMO.
(*Musée de Rouen*)

Le pathétique chrétien du XVII[e] siècle selon l'esprit de la Compagnie de Jésus et les peintres italiens de la « Contre-Réforme » chez un artiste qui est resté vingt ans en Italie. Déploration, extase, martyre. Mais bien française, et de Mignard, est la tranquillité de la scène, la douceur du sentiment, la forme un peu fluente et la discrétion des effets de lumière.
Photo Bulloz.

Rien d'étonnant qu'il ait réussi au portrait. Il le veut séduisant, toujours. Le Molière même de Chantilly ne songe guère à ses chagrins : il sourit, sans aucune des arrière-pensées que notre romantisme aime à lui prêter. La femme surtout plaît à ce flatteur mondain. Beaucoup ont voulu poser devant lui. La piquante Marie Mancini a beau retenir dans l'allure générale de son buste quelque

chose de la Joconde : elle retient surtout sa chemisette qui ne demande qu'à tomber. Jamais de sentiment profond ; aussi le coloris est-il monotone, le dessin sans accent, mais d'une élégance aisée et un peu mièvre qui



Fig. 85. — PIERRE MIGNARD. MARIE MANCINI.
(*Musée de Berlin*)

Mignard portraitiste féminin. Hantise de la Joconde de Léonard de Vinci. Recherche de la grâce piquante et audace de la gorge nue, à demi découverte par la chemisette qui ne demande qu'à tomber. Pâte sèche, mais pinceau souple, et goût des harmonies délicates. Art statique encore, mais qui annonce un monde nouveau.

séduit la génération nouvelle. « Tout ici nous parle déjà d'amour » (fig. 85).

Ainsi Le Brun n'a contenu que pour un temps (si du moins il les a contenues) les aspirations qui s'éveillaient dans la peinture française. Dès 1680 et même chez lui on les discerne. Il reste que ces grandes ordonnances sont la vision même des gens de l'époque, la projection immédiate du goût universel. Toute l'Europe de la fin du

siècle, par exemple Gérard de Lairesse en Hollande, a imité ce classicisme académique qui d'ailleurs laisse passer libéralement entre la prétendue raideur de ses règles bien des indépendances personnelles. Elles s'en vont chercher l'avenir.



Fig. 86. — MIGNARD. Les plaisirs des jardins.
(*Gravé par Audran d'après une peinture du Salon de Saint-Cloud*)

Priapisme discret qui se souvient des Bacchanales de Poussin, et va plus loin que la mythologie humaniste de Versailles. Déjà la poésie des parcs comme la sentira le XVIII[e] siècle (moins les profondeurs lumineuses et mouvantes).

L'ART CLASSIQUE ET MONARCHIQUE A VERSAILLES

CHAPITRE PREMIER

LE CHATEAU DE VERSAILLES. LE CHEF-D'ŒUVRE DE L'ART CLASSIQUE

Discipline et liberté. — L'harmonie du plan général. — L'architecture, les salons, et la décoration en relief.

Versailles résume et exalte l'art du temps. On le dit un miracle : c'est la plus belle réussite artistique que le monde moderne ait connue. Elle est en effet le résultat de plusieurs conjonctures qui ne se sont plus rencontrées et sans doute ne se rencontreront plus. C'est d'abord la concentration de 1670 à 1700 de toutes les forces vives de la Nation et celle d'artistes excellents d'origines fort diverses : France, Italie, Flandre, Hollande même. Puis celle de tous les arts, de l'Art-souverain qui est l'Architecture aux petits arts décoratifs et appliqués qui se font ses auxiliaires avec une discipline comme spontanée. La serrure qui clôt la porte de la chapelle est presque aussi digne d'analyse en son genre que la grande façade sur le parc. Versailles n'est pas un musée-dépôt, mais le musée

vivant : celui où les chefs-d'œuvre de l'activité artistique d'un pays, en un lieu et en un moment d'élection, au lieu d'être « exposés » à la curiosité concourent encore à un ensemble unique. Aussi, dissocier l'art de Versailles, verser son architecture, sa sculpture, sa peinture, ses arts décoratifs dans les études générales que l'on consacre ailleurs à chacun de ces arts particuliers ou aux artistes qui les ont pratiqués, peut se justifier sans doute aux yeux des techniciens : c'est la division du travail. Mais c'est aussi briser une grande harmonie, et une harmonie voulue par des gens d'esprit constructeur, pour qui les arts n'ont tout leur effet que lorsqu'ils suivent leur destination naturelle : travailler à une œuvre commune. Chacun pour tous et tous pour un.

Car cette diversité des artistes et des arts, dont chacun garde la personnalité de son talent, la spécialité de ses ressources, se soumet à une double unité. Unité morale : celle de l'idée génératrice, glorifier le Roi. De Sa Majesté elle-même au plus humble des terrassiers la Nation est unanime dans sa foi et son culte. Seule une pareille unanimité a pu soulever cette masse de terre, de pierre et de marbre. Versailles est l'immense symbole de l'esprit monarchique. Puis, unité de goût. Elle est assurée par l'hégémonie du Premier Peintre, Charles Le Brun, qui fournit à tous, sauf aux architectes, idées et projets, et ne les soumet au Roi que pour l'amener habilement à les partager en les croyant siens. Versailles est l'immense symbole de l'esprit classique. Ainsi, harmonie intégrale suscitée par une même foi, par un même goût, et ordonnée par un maître de l'œuvre, Versailles recommence le « miracle » des cathédrales du Moyen Age. Qui veut regarder en face le génie français à deux moments élus de son évolution, art gothique, art classique, intimement liés

tous les deux à l'histoire nationale, doit étudier ces deux ensembles qui paraissent nés plutôt que faits : Reims et Versailles.

Sans doute Reims est de pensée plus large et plus haute. Versailles n'est que pour un homme, et pour un seul homme, lui et sa Cour en lui. Ce n'est ni la maison de Dieu ni celle de tous. Mais en un sens (et il est loisible de le regretter) Versailles a plus d'étendue : tandis que la cathédrale gothique est pur génie de France, Versailles assimile, à la française, quelque chose du génie de trois civilisations, Antiquité, Flandre et Italie. On a du reste exagéré son exclusivisme aristocratique : quand on se donne la peine de regarder on aperçoit ici le peuple et sa rudesse. En fait de goût le classicisme de Versailles est plus libéral que ne le laisse supposer l'air de solennité : naturalisme et fantaisie y abondent, atténués seulement de décence. L'architecture est riche d'incorrections, la sculpture s'en donne à cœur joie de détentes, même de hardiesses. Dans le décor la sensualité éclate, réglée par la raison. C'est le style général de noblesse qui fait tort à la perception des indépendances savoureuses. Mais quand on les aperçoit, on est aussi surpris que chez Racine quand on découvre sous le noble rythme les sursauts de la passion dans les brusques audaces du verbe. On oublie souvent que Versailles est né de l'amour en 1661 autour d'une petite maison des champs. Dès le début la jeunesse de Louis XIV s'y projette partout, et elle refleurit à la fin du règne dans la jeunesse sémillante de la duchesse de Bourgogne. Ici, entre le Château, Trianon et la Ménagerie, est né le premier sourire de l'art du XVIIIe siècle sous l'œil propice du vieux Roi.

Le premier chef-d'œuvre de cet esprit classique est le plan général. Le grand axe qui vient de l'avenue de Paris

entre les deux Écuries partage la demi-lune, les trois cours du château, la chambre à coucher du Roi qui est elle-même au cœur de l'ensemble, le lit même où il couche à partir de 1701, la Galerie des Glaces, traverse ensuite tout le parc en ligne droite entre les miroirs du Parterre d'eau, le Tapis vert et enfin le Grand Canal, en passant comme points de repère par les fronts divins de Latone et d'Apollon au centre de leurs bassins, pour aller se perdre vers les lointains de Villepreux. A droite et à gauche Communs, ailes, parterres et bosquets, se distribuent en équilibre, sans préjudice de la variété. Ce vaste plan n'a pas été conçu en une fois, mais chaque partie, quand elle a été conçue, l'a été en fonction du tout. Trianon même et la Ménagerie disparue se regardaient de chaque côté du Grand Canal et équilibraient leurs fantaisies dans le plan général. On comprend que cet esprit cyclique n'a pas précisément le culte du morceau. On peut regarder à part, dans une rêverie hypnotisée, le mélancolique tombeau de Jean-Jacques Rousseau dans l'Ile des Peupliers à Ermenonville, comme on peut, sans déchirer la Nouvelle Héloïse, en détacher une lettre passionnée. Mais ici la cohésion est celle de toute œuvre expressément classique : celle de l'Histoire Universelle de Bossuet ou d'une tragédie de Racine (fig. 45).

L'architecture du château, qu'elle soit de Le Vau avant 1678 ou de Mansart lui-même après cette date garde dans son goût classique des libertés qui nous surprennent. La façade, il est vrai, doit un effet solennel aux retraits successifs de ses trois cours, qui acheminent lentement comme le veut la « bienséance » vers le logis du Maître : autant de démarches de la vénération. Par là cette architecture est expressive. Mais ce sont autant de saccades sèches où, selon le mot de Saint-Simon, « l'étranglé suffoque ».

Le Roi tenant à conserver le petit château de son père, Le Vau puis Mansart ont édifié tout autour, par à-coups. On eut beau habiller de plombs dorés, d'un balcon doré, de bustes de marbre et d'un portique, le petit manoir paternel, il reste là un peu, au fond de la Cour de marbre,

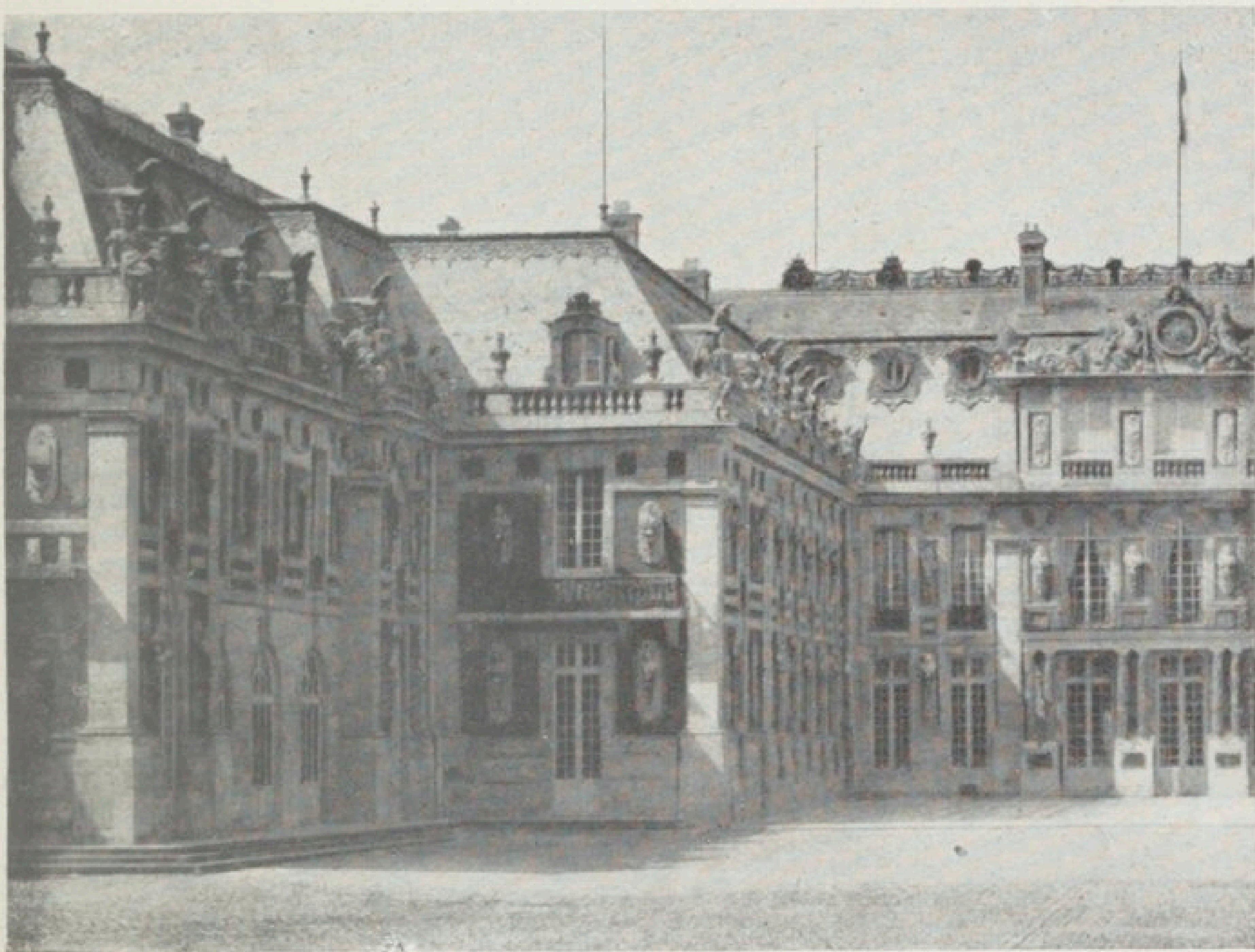


Fig. 87. — VERSAILLES. COUR ROYALE ET COUR DE MARBRE.

Œuvre de Le Vau à partir de 1668. Au fond, façade du petit château de Louis XIII, ennoblie par un décor adventice. Sur les côtés constructions de Le Vau, très françaises de goût, brique rose et pierre blanche sous combles d'ardoise bleue à mansardes; discrètes et libres jusqu'à l'hérésie dans l'emploi des ordres. Retraits successifs qui choqueront comme un archaïsme les classiques de la stricte observance. *Photo Pamard.*

et c'est pour ne pas l'étouffer que Le Vau élève, en équerre avec lui et à son échelle, ces bâtiments de fantaisie charmante où la brique rose et la pierre blanche chantent gaiement sous l'ardoise bleue des combles, à la française. Rien qu'un semblant d'ordonnance, dorique ou toscane puisqu'on est à la campagne, et combien incorrecte pour les puristes! Des fenêtres qui coupent l'architrave et des

triglyphes sur fond de brique, et même accouplés! Le Vau joue avec l'antique, et avec le plus sévère : le dorique! Mansart avait projeté de refaire tout cela en majestueuse unité de style : il supportait mal, avec beaucoup de ses contemporains, ces improvisations successives. Telles qu'elles sont, c'est du primesaut, et il nous charme. Le « pigeon à ailes d'aigle » qui s'est posé sur la collinette nous apporte, n'en déplaise à Saint-Simon, un riche message d'Histoire (fig. 87).

Les bâtiments sur le parc habillent le petit château Louis XIII d'un grand manteau de cour. C'est ici, semble-t-il, la cristallisation la plus grandiose de l'esprit classique. Plus de brique, rien que la pierre, qui seule est noble. Proportions immenses, effet de colossal, horizontalité des lignes, soulignée par celles des trois marches, par celles de la Terrasse, et doublée par le long reflet dans les miroirs d'eau. Quelle magnifique mise en scène! L'uniformité est définitive du jour où Mansart jette entre les deux pavillons de Le Vau, sur la terrasse que cet amateur de variété et de fantaisie avait ménagée pour jouir de la beauté des jardins, la Grande Galerie, sanctuaire du culte monarchique aux grandes fêtes, et étire des deux côtés les ailes du nord et du midi. C'est de l'architecture tendue. Presque pas de mouvement dans cette distribution par grandes masses, sauf aux avant-corps de saillie légère. Nous voici devant le plus formel adieu au baroque. Il y a bien le mouvement magistral donné par l'avancée formidable du vrai château entre ses deux ailes : le logis du Roi s'isole dans sa majesté. Mais précisément l'avancée est si formidable qu'on en oublie les ailes. Mansart, entraîné par le goût du colossal ou la nécessité de loger la cour, outrepasse un des principes essentiels du classicisme : pouvoir tout embrasser d'un

regard. De nulle part on ne parvient à apercevoir le château tout entier (fig. 88).

Classique aussi est l'élévation, mais avec plus de liberté. Étage noble entre soubassement et mezzanines, c'est le rythme à trois temps consacré par les palais italiens. Pour assurer la noblesse de l'étage il y a une ordonnance, mais

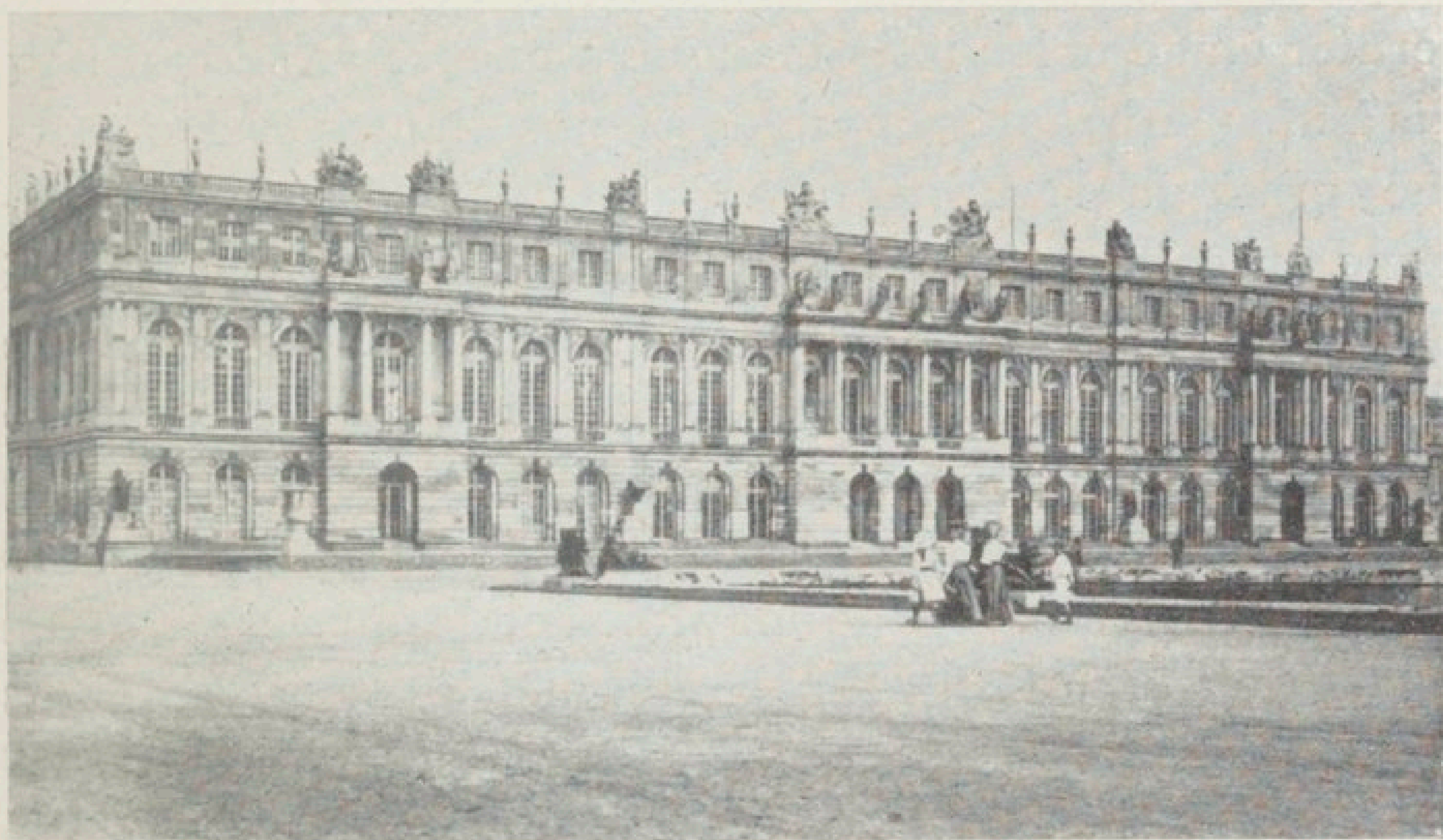


Fig. 88. — VERSAILLES. FAÇADE DU PALAIS SUR LE PARC.

Immense façade de 100 m., obtenue par J. H. Mansart en jetant la galerie des glaces entre les deux pavillons de Le Vau, qui a l'initiative de ce grand style. Architecture tendue, presque sans mouvements. Division italienne à trois étages, dont le *piano nobile* garde sa prééminence entre le soubassement et les mezzanines. Toiture basse et invisible (non terrasse), horizontalité générale. Symétrie, colossal, majesté vraiment royale.

Photo Lévy-Neurdein.

couplée et élégante ; Blondel ose dire « chétive ». Mansart y allège la solennité ; aux fenêtres mêmes il remplace le linteau droit par la souplesse de l'arc cintré, et affine l'attique jusqu'à la maigreur. Blondel déplore tant d'incorrections dans le palais d'un Roi, et qui deviendra Archétype ! L'uniformité ? Mansart la nargue en laissant çà et là encastrés quelques-uns des charmants bas-reliefs du temps de Le Vau, des Jeux d'enfants selon les saisons.

L'absence de combles nous paraît l'affirmation la plus

catégorique de l'italianisme, très regrettable à nous comme à Saint-Simon après une tradition six fois séculaire de toitures en silhouettes vives qui coiffaient haut le logis des hommes comme celui de Dieu. Elles tiraient un magnifique parti pittoresque d'une nécessité: le rapide écoulement des eaux. Désormais le bel air est de les cacher. Versailles ? Palais qui semble avoir « été brûlé, dit Saint-Simon; où le dernier étage et les toits manquent encore ». Mais il n'y a pas à nier la beauté propre des lignes filantes et coupantes que pratiqua l'architecture antique, ni l'expression de grandeur calme qu'elles donnent au palais de Sa Majesté, ni la beauté du balustre qui tourne là-haut sur le bleu du ciel. Ici du reste l'horizontale est amortie par les sveltes pots à feu et les puissants trophées dressés sur les massifs. Quant à l'inopportunité sous un climat septentrional, n'exagérons pas l'abondance de nos pluies et de nos neiges, et rappelons tout de suite que Mansart lui-même en mal d'agrandissement pour une Cour toujours plus encombrante, voulait surmonter le château d'un étage et le couvrir d'un comble à mansardes comme il fit les pavillons à colonnades et les ailes de la cour orientale. En vérité, cette fameuse terrasse est, au XVII[e] siècle, presque un accident. Mansart l'a reçue de Le Vau et la façade de Le Vau n'était elle-même qu'un encadrement à la vraie terrasse sur arcades où l'on se promenait pour jouir en plein air des eaux, des fleurs et des arbres. Le Trianon ? Un casino. Simples pavillons, les petits cubes de Marly. Dans la France de cette époque, il n'y a en fait de grandes demeures, avec Versailles, que le Louvre qui se termine platement, et au Louvre, ce n'est pas une idée française : Claude Perrault ou Le Vau l'empruntait au projet du Bernin. En fin de compte, la terrasse de Versailles elle-même est une toiture sur charpente, à rampants très bas pour rester invisible. Timide compromis

entre l'éternelle nécessité et les tendances de l'esthétique nouvelle. Pseudo-terrasse à dire vrai, dont les coupes de Blondel nous révèlent la vraie structure, presque tradition-

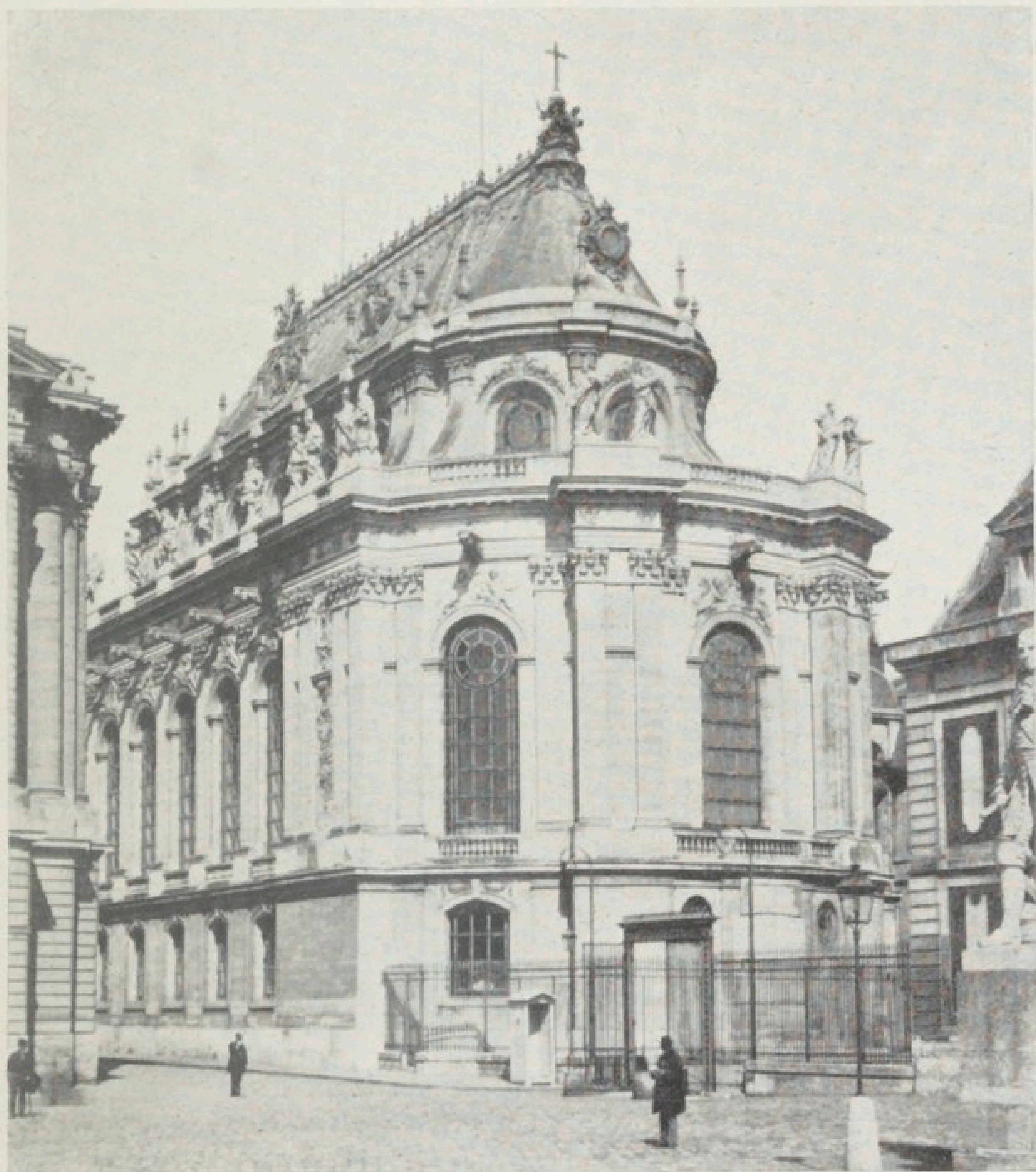


Fig. 89. — VERSAILLES. CHAPELLE.

Œuvre de Mansart et Robert de Cotte (1699-1710). Emplacement, verticalisme, comble aigu, arcs-boutants en volutes et contreforts à pilastres, verrières, gargouilles même déguisées en consoles, trahissent la réminiscence gothique : c'est la Sainte-Chapelle d'un autre « Palais » pour un autre Louis. Intérieur plus classique : tribune voûtée sur colonnes et décor déjà Régence. *Photo Pamard.*

nelle. La vision des français au temps de Louis XIV demeure fidèle aux pans plus ou moins inclinés. Disons résolument qu'elle reste gothique.

La Chapelle (1700-1709) achève de le prouver. Sans doute

elle n'est plus le centre matériel et moral des bâtiments comme elle l'est au Collège des Quatre-Nations, au couvent du Val-de-Grâce, à l'hospice-caserne des Invalides. Même dans un château royal comme l'Escurial la dévotion absolue du Roi Catholique Philippe II la pose à la place d'honneur. A Versailles, elle est sur le côté, et c'est le Roi qui est au centre. Mais n'était-ce pas à peu près la disposition de l'église dans les monastères du Moyen Age? En tous cas, elle domine de haut les bâtiments du château. Or, en pure doctrine classique, c'est une « inadvertance », comme dit Blondel, car « il est contre l'harmonie du tout de désigner extérieurement dans une Maison Royale les lieux consacrés au culte de la divinité ». Mais c'est la belle tradition médiévale, celle-là même qui fait pointer la Sainte-Chapelle au-dessus du vieux Palais de nos Rois en la Cité. Dans sa structure même l'oratoire de Louis XIV se souvient de celui de Saint Louis, comme le Roi lui-même aimait à se souvenir de son ancêtre. Par son chevet rond, son verticalisme, son comble aigu et sa petite flèche, il reste gothique sous des formes classiques, tandis que sa décoration intérieure où les anges-amours volètent autour des chûtes de trophées, près des palmes en S du buffet d'orgue, est déjà assez païenne d'esprit pour évoquer une jolie salle de fêtes, « colifichet » dit la sournoise malice de Voltaire. Le type général des églises du XVII[e] siècle y accueille vers la fin du règne, à la fois la plus ancienne tradition nationale et la grâce pimpante de la Régence, sans compter qu'en voûtant aux tribunes sur colonnes isolées il devance la Sainte-Geneviève de Soufflot. C'est un des édifices de notre pays les plus riches de sens (fig. 89).

Rien d'étonnant que l'intérieur du château, toujours classique, le soit pour qui sait voir avec tant de liberté. Certes, les grands salons acheminent lentement vers le lieu où se

tient le Maître, au centre. C'est le protocole monarchique et l'art des préparations dans la tragédie racinienne. Leur enfilade est chose italienne. Favorable aux effets de perspective, si désirables en une Cour qui met de la solennité

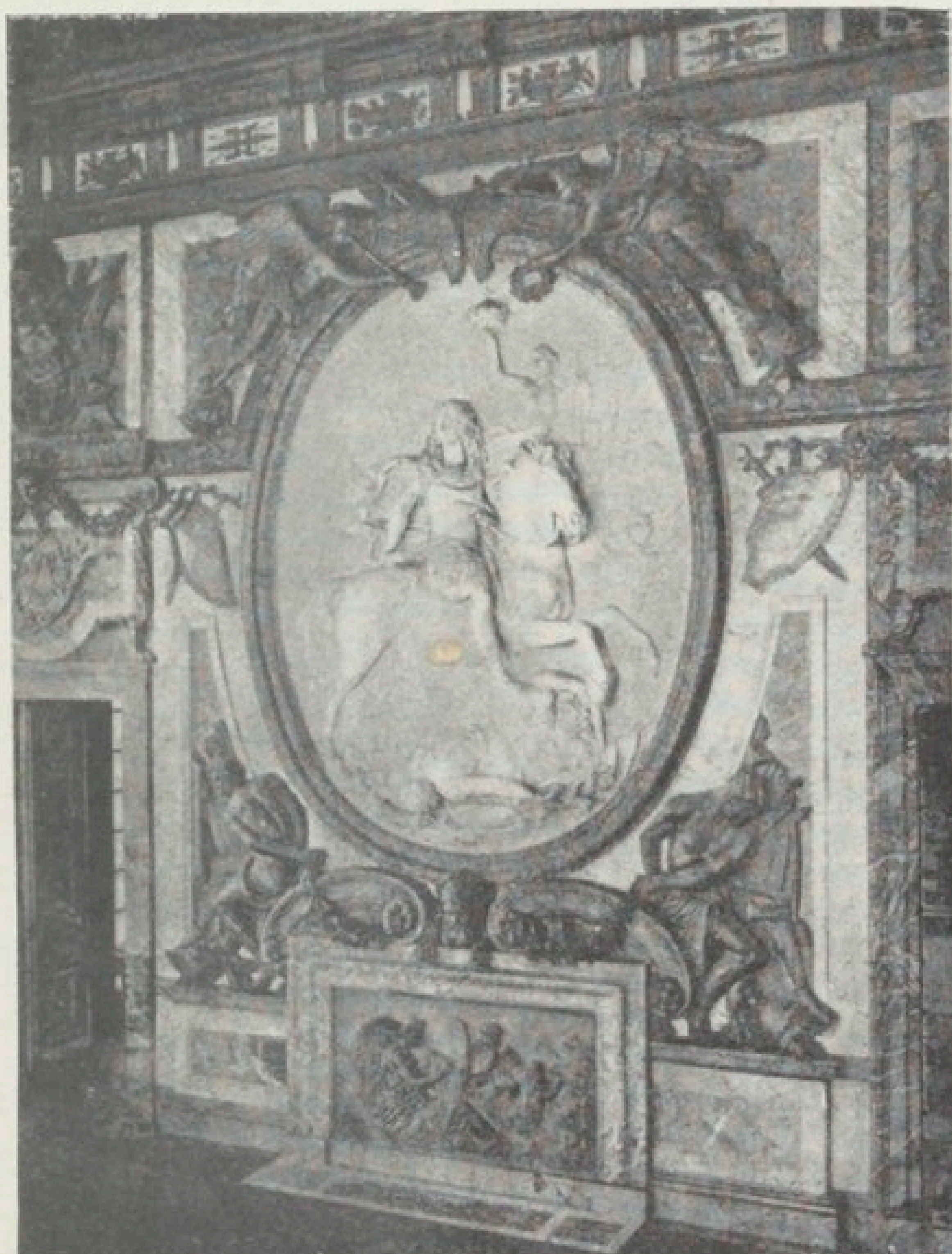


Fig. 90. — COYSEVOX. LE PASSAGE DU RHIN.
(*Château de Versailles*)

1683. Parement de marbres colorés, trophées de bronze doré et ciselé : opulence romaine et byzantine. Cheminée colossale où des captifs enchaînés, posés sur les chambranles en volutes, nous ramènent aux bas-reliefs des arcs de triomphe et aux tombeaux des Médicis. Grand médaillon de stuc au relief « pittoresque », de plans dégradés et comme touchés au pinceau dans les fonds. *Photo Alinari.*

en tout, dans sa démarche, dans ses saluts, elle exclut la commodité et l'intimité. On y vit en public. La décoration est encore architectonique : chaque salon est conçu comme un petit palais. Mais les chapiteaux ioniques à guirlandes qui soutiennent les corniches sont de parti-pris incorrects. Les parements de beaux marbres de toutes provenances

qui revêtent les parois évoquent les magnificences de la Rome impériale (fig. 90). Il y a du romain en effet dans la splendeur du château comme il y a un César Auguste. Mais c'est ici, dans les pièces nouvelles, et à Trianon, dès 1687, que les lambris peints en blanc avec ornements dorés remplacent le placage de marbre. C'est plus tiède, plus intime et plus gai ; et ce sera le décor de la vie quotidienne dans la France de demain.

La Grande Galerie (1679-1684) est de tradition aussi française qu'italienne et classique : c'est la grand'salle de nos châteaux du Moyen Age. L'association des marbres colorés, du stuc et du bronze dorés, de la peinture, est une luxuriance sensuelle qu'exigeaient de riches tempéraments (fig. 91). L'or, dit Mr de Nolhac, « ruisselle dans ce temple du Soleil ». Les stucs de Coysevox et de ses confrères sont des enfants délicieux qui soutiennent sur la corniche d'or des cartouches plus gros qu'eux. Ils sont les petits frères de ceux qui chantent sur l'escalier des Princes la gloire du Roi en soulevant ses trophées, et de ceux qui s'ébattent à la frise de l'Œil-de-Bœuf et dans le Parc. Les derniers venus ont quelque chose de plus nerveux, de plus agile : ce sont ceux que Coustou a prodigués dans la Chapelle ; leur pétulance empiète déjà sur le goût de l'avenir. Il y a donc pullulement d'enfants à Versailles : ils y répandent le charme de la puérilité, de l'élasticité vivante des chairs, jusque dans une certaine noblesse des formes. Et nous verrons ce qu'ils apportent de frais dans la peinture. On se rappelle le mot que le vieux Roi écrit de sa main sur un devis de Mansart pour la Ménagerie : « Il faut de l'Enfance répandue partout. » Les dix-sept glaces ? Fantaisie encore. La glace n'est pas correcte : elle supprime le mur immuable. Celles-ci, exécutées en France avec des secrets vénitiens, évoquent, pour qui sait, les

mirages de la lointaine Cité des eaux et reflètent pour tous la beauté mouvante du ciel. Puis, c'est ici, aux chapiteaux de bronze des pilastres, que paraît « l'ordre français » voulu par le nationalisme jaloux de Colbert et conçu par la fantaisie hardie de Le Brun. Soleil sous le



Fig. 91. — VERSAILLES. GALERIE DES GLACES.

Œuvre de Mansart, décor de Le Brun (1679-1684). Aboutissement de la grand'salle française du Moyen Age et de la *galleria* italienne. Accord grandiose de l'architecture et du décor peint et sculpté. Tourné vers trois beaux effets : le luxe chatoyant, la perspective, l'absorption lumineuse du parc. *Photo Lévy-Neurdein.*

tailloir, coq gaulois aux angles et fleur de lys dans les feuilles, en voilà un qui n'est pas dans Vitruve. Hérésie ou blasphème ?

La chambre à coucher du Roi (1701) est encore un passage et un salon. Une balustrade dorée écarte même les non privilégiés du sanctuaire où repose le dieu : c'est encore la mode ancienne. Mais elle a une glace sur le trumeau de la cheminée et elle répète en cela le salon de

1681. C'est ici en effet et à Trianon que commence ce décor chatoyant si contraire au pur esprit classique puisqu'il perce la paroi. Il égaye toujours nos appartements, et pour toujours. Quant aux escaliers, ils sont bien entendu à rampes droites ; quelquefois, comme celui de la Reine, richissimes en leurs parements de marbres précieux, toujours solennels de mouvement et classiques en toutes leurs formes. Mais l'Escalier des Ambassadeurs était composé comme un habile scenario : habitacle de l'Illusion, non seulement par la perspective de l'architecture réelle, mais aussi par les mirages peints qui trouaient le mur (encore !). Ainsi partout dans ce château enchanté la règle se relève de fantaisie. Les sens ont presque autant de part que la raison en tout ce jeu des apparences. Décidément J. F. Blondel touche juste quand il dit de Mansart ce que nous pourrions dire aussi de Le Brun, puisqu'ils ont à eux deux tout conduit : « homme de génie, mais qui manquait de sévérité ».

CHAPITRE II

VERSAILLES. — LA PEINTURE DÉCORATIVE

Symbole et réalité immédiate. — L'illusionnisme, la composition, le dessin et le coloris.

Les Arts décoratifs. — Les causes de leur magnifique floraison. — Le style Louis XIV et le rôle de Le Brun. — Le meuble et la tapisserie.

L'esprit classique se montre-t-il aussi tolérant dans la peinture ? Sans doute, qu'on l'étudie dans les grands salons avant la direction de Le Brun ou dans les parties dirigées

par lui et Mignard, il semble qu'elle subisse plusieurs servitudes : l'accord obligé avec la magnificence de la mode chez les courtisans brodés et passementés qui évoluent au dessous, avec les lignes très concertées de l'architecture, avec l'encadrement immédiat de stuc lourdement modelé et de dorure éclatante. Et puis, les principes de décoration, apportés à Paris par Romanelli, étaient ceux que son maître Pierre de Cortone avait proclamés avec éclat aux plafonds du Palais Pitti, ceux mêmes qu'avant lui les maniéristes issus de l'École de Michel-Ange, les Vasari, les Zuccheri, puis les éclectiques comme les Carrache, avaient fixés parmi des splendeurs éblouissantes aux palais florentins et romains. Enfin l'esthétique classique, estampillée par l'Académie, s'imposait. Et pourtant, que de bon plaisir! Les sujets composent un vaste cycle, aussi fortement organisé qu'au Moyen Age l'iconographie des cathédrales. Le Brun y apparaît comme un génie scolastique : il peint une « Somme » au lieu de l'écrire. Le centre n'en est plus Dieu, mais le Roi : c'est donc un art d'apothéose. Et sans doute l'apothéose, d'ailleurs transposée ici dans la mythologie ou l'Histoire ancienne, est doublement antique. De plus l'allégorie, où elle tend fatalement, est de pure essence classique (les vrais réalistes ont horreur de l'allégorie comme la Nature a horreur du vide). Mais partout perce l'arrière-goût de la réalité actuelle. A la voûte de la Grande Galerie se déploient les conquêtes du Roi : c'est de l'Histoire d'hier, c'est du passé vivant. Aussi les portraits sont-ils nombreux, de lui et des grands personnages qui l'aident à faire l'Histoire, le duc d'Orléans, Condé, Turenne..., jusqu'aux ambassadeurs magnifiques du Grand Seigneur, du Grand Duc de Moscovie et du Roi du Maroc! Malgré le souci du « Style » il faut bien que le dessin cherche pour eux le caractère. Les scènes de la vie com-

mune ne sont pas non plus évitées puisqu'aussi bien elles s'accrochent à l'Histoire. Quand le roi rétablit la Navigation, c'est au milieu des débardeurs ; quand il arme sur terre et sur mer, c'est parmi les ouvriers qui construisent des vaisseaux ou bâtissent des remparts. L'Enfance est partout, chargée même de commenter en petites scènes de genre les plus hauts sujets, comme le Roi gouvernant par lui-même. A la faveur de la Paix nouvelle des bambins charnus jouent aux cartes à ses pieds! L'exotisme étale çà et là ses bizarreries: il y a des sauvages pseudo-authentiques sous des palmiers dans la Prise de Maestricht, des orientaux en turban dans la Défaite des Turcs ; et les visiteurs des Quatre parties du monde, voire des « Extrémités de la Terre », congrument habillés, se penchent aux tribunes feintes de l'Escalier des Ambassadeurs. Paniers fleuris portés par des têtes faunesques d'invention très libre, lourdes guirlandes de fruits, tissus précieux, pièces d'orfèvrerie, prodiguent leur naturisme ou leur luxe. A l'Escalier des Ambassadeurs gravé par Surugue les animaux de la Ménagerie vivent en liberté sur la balustrade en trompe-l'œil où le flamand Van der Meulen a apporté sa passion des choses naturelles. Tout cela est de la fantaisie ou du réel, et près des sens (fig. 92).

L'art évidemment n'est pas toujours aussi hardi que ses motifs. Pourtant, que de variété! Dans les grands salons (1671-1680) la peinture plafonne ; à la Petite Galerie (détruite) Mignard lance des vols d'Amours dans les profondeurs du ciel bleu. Ailleurs Jouvenet et La Fosse allument des clartés dans l'ombre épaisse de l'École. Sous la voûte cintrée de la Galerie des Glaces le vaste sujet se développe en « suites », traitées tout simplement en tableaux de chevalet sur toile marouflée après coup. A l'Escalier du Roi, ce sont peintures pariétales dont la magie ouvre dans

la paroi des loggias illusoires : les visiteurs de toutes nations s'y viennent appuyer sur des tapis négligemment jetés, pour regarder qui passe. Même illusionnisme amusé au Salon de l'Abondance et dans la salle des Gardes de la

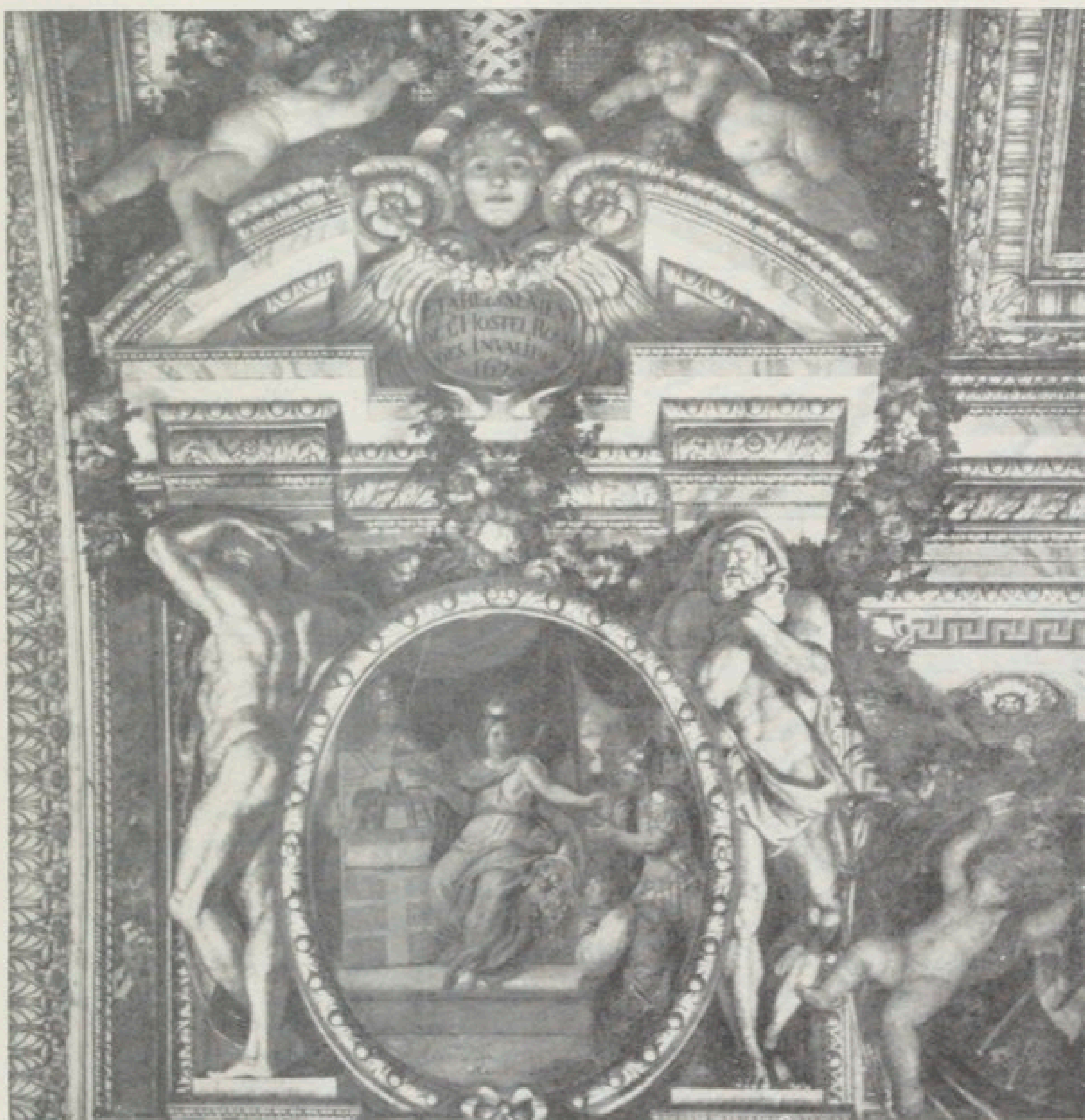


Fig. 92. — LE BRUN. GALERIE DES GLACES. DÉTAIL DU PLAFOND.

Architecture baroque simulée, soutenue par des atlantes simulés peints dans les tons du bronze. C'est toujours l'architecture et la plastique qui font ici la loi à la peinture, sous la souveraineté de Michel-Ange. Mais savoureuses guirlandes au naturel, abondance d'enfants, et masques d'accent trouvé. Dessin lourd et coloris épais. Art robuste et opulent, merveilleusement décoratif. *Photo Alinari.*

Reine. Le trompe-l'œil, que l'Italie a reçu des romains, prolonge l'architecture réelle ou étend derrière de l'indéfini.

La composition est chargée : peu d'air, peu de ciel, mais un tassement et parfois un fracas de corps et de choses.

Aujourd'hui nous marchons étonnés, presque peureux, entre le grouillement de là-haut et la solitude du parquet. Le Brun et son équipe ont l'horreur du vide : le XVIIe siècle ne sait pas encore son immense pouvoir d'expression. Peut-être (sauf Mignard) l'estime-t-il peu décoratif sur des murs, même sous des voûtes où sa légèreté serait pourtant de mise. Mais Michel-Ange n'avait-il pas suspendu à la voûte de la Sixtine des tumultes pesants ? Le dessin reste toujours statique, même quand il lance en tempête le char du Roi sur les flots du Rhin éperdu. Mais, inapte au mouvement, il excelle à la grandeur calme : elle décore bien, et elle est le rythme naturel de la vie contemporaine, au moins à Versailles. Il épaissit et alourdit les gens, et d'autant plus qu'ils sont plus bas dans la hiérarchie, esclaves, ouvriers, ennemis vaincus. Le Roi seul a quelque sveltesse : celle d'Apollon, de l'Apollon du Belvédère. Le canon de Le Brun est court, et la ligne qui le suit a peu d'accent. Sur ce dessin le coloris pose un éclat sombre, où les rouges épais et les ors fauves jettent des cris vite étouffés : il s'empare violemment des sens en des tons opaques qui frappent sourdement. La voûte de la galerie ne fut jamais claire, et la patine des siècles n'a fait qu'accentuer la ténébreuse leçon de Bologne. Ainsi la peinture de Versailles, petite-fille des Carrache, est bien fille du génie de France à un moment donné de son histoire et de notre état social, fille du goût général et du tempérament personnel des artistes, surtout du Premier Peintre Charles Le Brun.

Les arts décoratifs y ajoutent leur somptuosité. Car ils font aussi leur partie essentielle dans la grande symphonie de Versailles. Le Roi et la Cour ont la frénésie du luxe, mais elle se soumet à la discipline générale. Arts nombreux

du métal, du bois, du tissu, peuplaient de leur vie multipliée, réchauffaient ces espaces immenses dont le vide nous impressionne. Le voilà, le cadre le plus expressif de la vie de Cour. Par bonheur il reste encore bien des œuvres.



Fig. 93. — La galerie des glaces.
(*Gravure de S. Leclerc*)

Aspect ancien de la Galerie vers 1680, mais librement traité par le graveur, collaborateur de Le Brun à la Manufacture des Gobelins. Peuplée, meublée, vivante. Afin d'en mieux étaler le décor, Leclerc en raccourcit la perspective et la surélève en nef de cathédrale.
Photo Giraudon.

Mais pour avoir l'impression physique de la Galerie des Glaces, par exemple avant la désastreuse Ligue d'Augsbourg, il faut consulter l'estampe de Sébastien Leclerc (fig. 93) ou les résurrections colorées que sont les petits tableaux intuitifs de M. Walter Gay. Tapis de la Savonnerie sur le parquet, lustres, candélabres, torchères, tables et

guéridons, autant de reposoirs pour les yeux avides. Floraison merveilleuse. Au contact du grand Art et dans l'Œuvre commune ils participent de sa dignité ; personne en ces temps heureux ne les croit « mineurs ». Le Brun ne croit pas déchoir en donnant le dessin d'une torchère, et ce sont de grands, de très grands artistes que J. Bérain, P. Le Pautre, Sébastien Leclerc, qui se contentent de donner des modèles, surtout que Philippe Caffieri, Domenico Cucci, Charles Boulle, Ballin, Tubi, Lespagnandel, Lespingola, Pierre Germain..., qui conçoivent quelquefois et exécutent toujours. Tous mettent dans une chose d'usage commun, comme les panneaux d'une porte, ce double absolu : la beauté du concept et la perfection du métier.

C'est que Colbert a bien senti la majesté des « petits » arts, et leur vertu d'expression : il fonde en 1667 la Manufacture royale des Gobelins, qui meublera les Résidences Royales. Voilà le « séminaire » des arts décoratifs, le laboratoire du style Louis XIV, qui a régné quarante ans en France, a rayonné sur l'Europe, et force encore notre admiration bien que la mode se soit détournée de sa noblesse vers la grâce et la distinction du XVIIIe siècle. Pour en assurer le haut goût il confie la direction à celui qui va décorer le château de Mansart, le jardin de Le Nôtre, et conduire sans tyrannie jusqu'en 1690 la destinée de l'Art français : Le Brun. Comme en se jouant, dans une sorte d'exaltation créatrice, ce maître donne pour les Maisons Royales des modèles de tapisseries, de meubles, de vases, de lambris, même de serrures et de boutons de portes ! Le Louvre possède quelques-uns de ces dessins : la fécondité de l'imagination, la variété selon l'usage, le souci positif intimement uni au sens du décor nous étonnent. Mais pourquoi s'étonner ? Le Roi aime ses industries d'art, il s'en fait pré-

senter les produits, et honore les Gobelins en 1667 d'une visite sensationnelle que Le Brun a voulu fixer en carton et que les haut-lissiers ont éternisée en tenture. Le Brun lui-même est là, qui fait les honneurs au Roi (fig. 94).

Il y a donc un style Louis XIV. Il n'a pas été créé



Fig. 94. — TAPISSERIE : LOUIS XIV VISITE LA MANUFACTURE DES GOBELINS. (*Château de Versailles*)

1667, sur dessin de Le Brun. Sensualité de cet art, qui figure à plaisir les beaux objets de luxe. Tons originels vifs, laine relevée de soie, pailletée de fils d'or et d'argent. Composition très meublée qui soutient le mur : elle encadre elle-même une tapisserie figurée qui meuble le haut, près du cadre. *Photo Alinari.*

ex abrupto : Colbert et Le Brun n'ont fait que l'aider à naître. Car il est né du style précédent, de certaines influences étrangères et surtout du goût et des mœurs : il est la fleur naturelle d'un état de civilisation. Avant tout il est d'esprit monumental. Heureux âge, où l'architecture règne encore sur les arts, même dans la luxuriance du décor superficiel et de la couleur ! Tout est construit. Même l'art le plus rempli de vide, le plus ajouré : un balcon, une

grille en fer forgé et doré par Delobel. Architectonique toujours, elle enferme en des formes décisives où se retrouvent l'entablement et le pilastre, les orgueilleux emblèmes du Roi, rayons du Soleil, lyre d'Apollon, foudre de Jupiter et les deux L entrelacées du chiffre. Même les glaces ! Vive est alors la passion de ce mirage qui vient de Venise : il flatte l'amour de soi, répercute l'orgueil et multiplie la beauté des choses. Sans doute à la Galerie des Glaces comme ailleurs il met un percé à la place du mur, mais son biseau est un chanfrein, les miroirs de petit format sont reliés par des tiges de cuivre doré où Caffieri cisela des guirlandes d'olivier pacifique, et les grands panneaux cintrés qu'ils composent sont encadrés de pilastres de marbre rouge. Une serrure est un objet menu, mais celle que Lochon cisèle pour la chapelle est aussi construite qu'un monument de Mansart. L'argenterie ? Caisses d'orangers, guéridons, torchères..., de Pierre Germain et de Ballin ont été fondus lors de la détresse que provoqua la Ligue d'Augsbourg, mais nous en pouvons juger par les belles urnes de bronze du parterre du nord et celles qui figurent dans les tapisseries. Sans doute le prix des grands vases de Ballin est en grande partie dans leur précieuse matière, parfois même d'argent massif, dans leur décor aussi, car ils sont historiés et grassement ciselés : pur sensualisme tout cela. Mais eux aussi sont « construits ». Leurs formes lourdes ont de l'assiette, elles prennent solidement contact avec les guéridons où elles reposaient.

A plus forte raison le meuble proprement dit. La richesse voyante du bois doré et sculpté et de la mosaïque florentine reste servante de l'ensemble, la composition reste claire. Il y a beau temps qu'ont disparu, comme du baroque, les bossages en étoile, les montants en bois tourné et le matériel cuir de Cordoue cuivré et gaufré. Structure nette-

ment affirmée, ampleur imposante et stabilité, voilà le triple caractère des sièges. Dans leurs formes encore peu incurvées s'installe, pour les longues conversations, une société peu nerveuse et largement étoffée (fig. 95). Mais le chef-



Fig. 95. — FAUTEUIL LOUIS XIV.
(*Musée des Arts décoratifs*)

Bois sculpté et doré. Brocart jaune lamé d'or et à fleurs bleues. L'or du bois et la garniture claire composent une délicate harmonie. Très construit, et d'ampleur monumentale; mais déjà les formes rigides sont abandonnées. *Photo Chevojon.*

d'œuvre expressif, ce sont les meubles de Boulle. Certes, matière et décor, leur luxe est inouï : ébène (l'ébène follement aimé dans toute l'Europe septentrionale, surtout en Hollande et en Espagne, et qui va si bien là-bas à ces graves personnes en velours noir), écaille, cuivre, étain, laissent loin en leur sombre opulence la légère et claire marqueterie italienne; mais leur architecture carrée est

massive et puissante, l'effet colossal. Ils écrasent un petit salon; il leur faut de l'espace, et quand ils l'ont ils l'agrandissent. Si monumentaux, si graves qu'ils soient du reste, ils n'empêcheront pas la fantaisie de se poser sur eux (fig. 96). N'oublions pas qu'ils sont de la fin du siècle; on y voit luire des cariatides de bronze, que Bérain, un des introducteurs de l'avenir, a dessinées, quelquefois Boulle lui-même en se souvenant de la souplesse de Girardon dont il possède les modèles en terre et en cire. Par leur étrange richesse ces beaux meubles ne sont pas indignes de porter les bibelots dont l'époque dite solennelle raffole : magots chinois, porcelaines ou laques, petites choses en cristal de roche taillé qui jettent des feux.

L'art le plus aimé, sans doute parce qu'il est le plus décoratif, est la tapisserie. C'est elle surtout qui a fait la renommée des Gobelins. A Meudon, à Versailles, le métrage est énorme des grandes tentures à plusieurs pièces : elles perpétuent le luxe des premiers Valois, celui qui entourait en leurs châteaux « de Beauté » la vie dilettante de Charles d'Orléans ou du duc de Berry. Mais les haut-lissiers des Flandres s'étaient appropriés cet art de haute liesse : le voici qui redevient français par la grâce de nos princes. Dans les grands salons un peu froids il met, avec l'apothéose du Roi (toujours), le remuement ordonné des scènes, la tiédeur du tissu et l'éclat des tons. Il meuble leur ampleur, comme une fresque laineuse. L'esprit classique encourage ses grâces d'état qui sont l'ordonnance calme, le style noble, le grand dessin où s'enclosent des couleurs largement étalées, et la plénitude de la composition. Il assure même la tapisserie contre le danger qui lui est propre : perdre dans la laine floue la fermeté de la ligne.

Et c'est avec cela l'art le plus libre de tous ceux de

Versailles. Le Brun, qui du reste se fait aider du flamand Van der Meulen, y étale plus franchement que dans ses tableaux les audaces dont il est capable. Dans la tenture

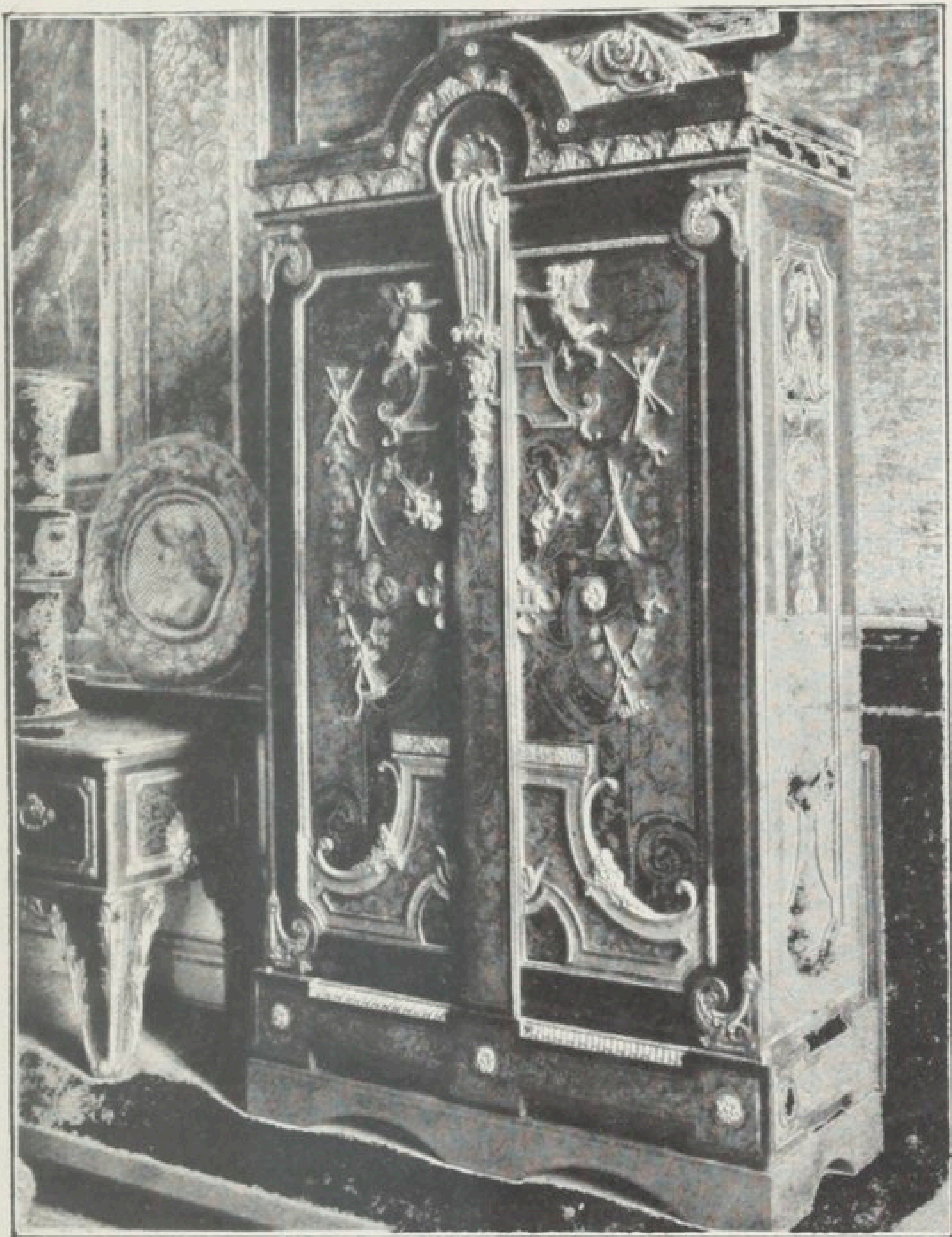


Fig. 96. — Armoire de Boulle.
(*Musée du Louvre*)

Fin du XVIIe siècle. Ébène incrusté d'écaille, de cuivre et d'étain, et orné de bronzes dorés. Structure affirmée et formes massives. Mais une gracieuse fantaisie, déjà, dans les ornements des panneaux. *Photo Alinari.*

de l'Histoire du Roi, Sacre, Mariage, Audience du Légat..., multiplient portraits et costumes de Cour somptueux : les contemporains s'y miraient. Chronique réaliste, où le dessin est immédiatement transcrit de la vie, où la couleur aujourd'hui fanée en émane. Il est visible que le

peintre est profondément ému de la grandeur des choses qu'il raconte. On est stupéfait devant la Visite aux Gobelins : les tapis imités de l'Orient, les grands vases ciselés aux reflets d'argent, maniés par des ouvriers qui ne posent pas, sont pour les yeux une volupté. Des soies brillantes, des fils d'or ou d'argent paillettent la trame laineuse, et ce luxe matériel est nouveau. Nouvelle aussi la technique du carton; la pâle détrempe y est remplacée par l'huile savoureuse. Le carton de la « Visite », peint sur toile, est ambré et chaud comme un tableau de Venise : il y a là une ardeur secrète voulue par un artiste (Le Brun) qui imprègne le classicisme de sensualité. Inutile de revenir sur les Conquêtes du Roi : des cavalcades, servies par des soldats à trogne, se cabrent congruement devant des lointains bleus où baignent des villes grises. Dans la Présentation au Roi du plan des Invalides, ce sont des mutilés à figure rude qui l'étalent, et l'un d'eux est un béquillard (fig. 97).

Plus pénétrante encore est la saveur des « Résidences Royales » ou « Mois de l'année » (fig. 98). C'est tout simplement le vieux thème si frais des mois ou des saisons repris par l'art classique : il est éternel. Toujours un des châteaux royaux se profile dans le fond comme ceux du duc de Berry dans les miniatures des Très Riches Heures de Chantilly; mais c'est Van der Meulen ou Genoëls qui a déployé autour de leur architecture véridique la poésie enveloppante des diverses saisons dans les grands bois feuillus ou dénudés : on y sent les odeurs forestières. Au premier plan, des portiques décoratifs encadrent de marbre ces morceaux de l'Ile-de-France découpés sur nature et les « repoussent » très loin, en perspective, un peu comme font les augustes palais de marbre de chaque côté des marines ensoleillées de Claude Gellée. Mais sur le devant

pendent les tapis de Perse ; les animaux des « Indes », poil et plume, se pavanent, lustrés par le pinceau fraternel de deux flamands, Pierre Boels et Nicasius d'Anvers ; les vases



Fig. 97. — TAPISSERIE DE L'HISTOIRE DU ROI. LA FONDATION DES INVALIDES. (*Mobilier national*)

Vers 1675. Mélange audacieux de l'allégorie classique et d'un robuste réalisme : portraits, béquillards, et dans le fond la masse des Invalides. Contraste des deux groupes. Bordure « étoffée » qui soutient bien la composition.

d'orfèvrerie bombent leur panse ciselée. Êtres ou objets sont pris du réel tout proche, mais une fantaisie invraisemblable réunit les plus hétéroclites, pour le plaisir des

yeux, pour se délecter, simplement. Dans les larges bordures grouillent des grotesques à la Jean d'Udine. Alors, une fois de plus, il faut bien conclure qu'il y a dans ce

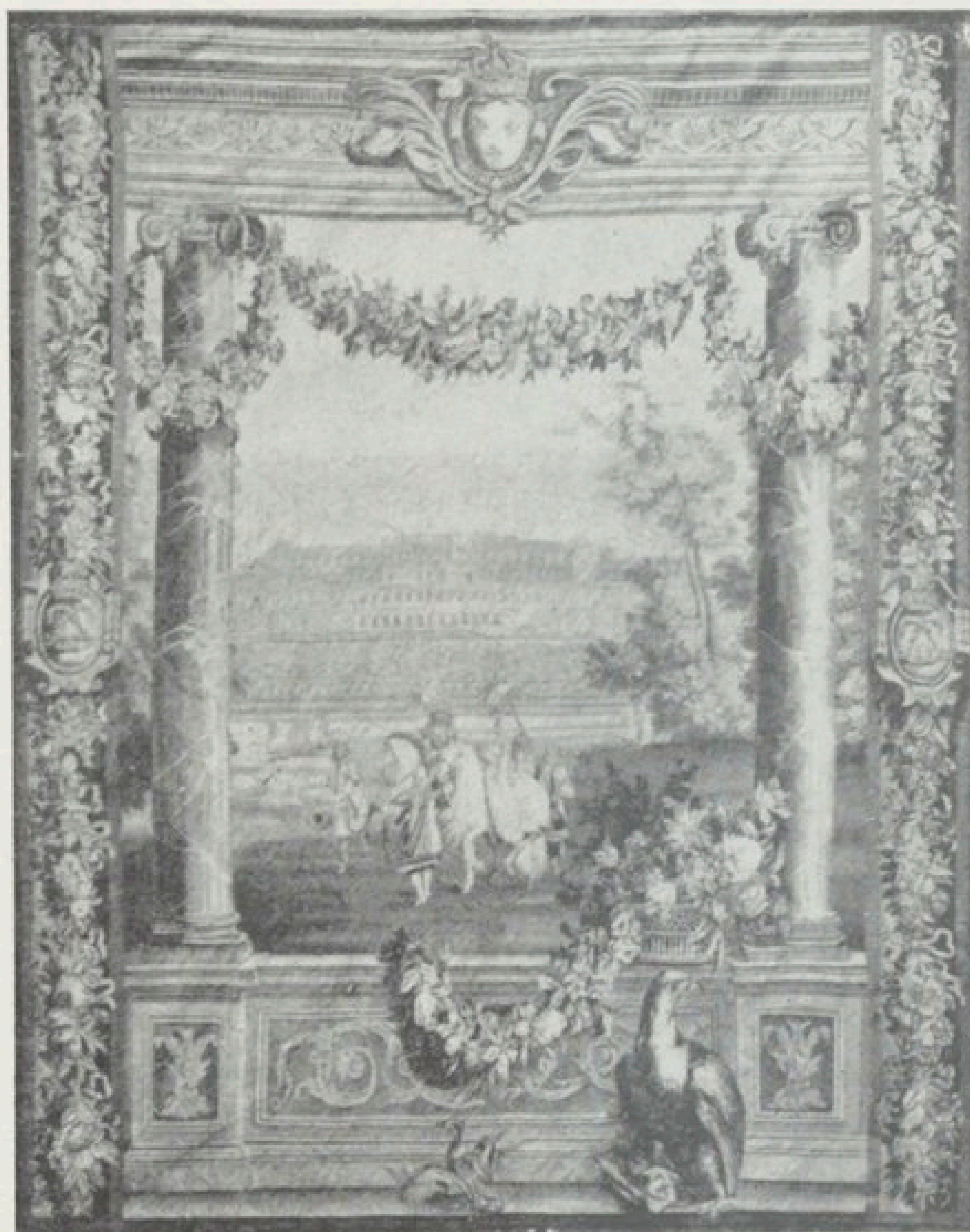


Fig. 98. — LE BRUN ET VAN DER MEULEN. SÉRIE DES RÉSIDENCES ROYALES OU MOIS DE L'ANNÉE : CHATEAU DE SAINT-GERMAIN.
(*Mobilier national*)

1675. Que le décor mural ne doit pas nécessairement rester à la surface. Cette tapisserie creuse le mur d'horizons lointains où le château est baigné dans la perspective aérienne. Encadrement monumental qui repousse encore les fonds. Sur le devant, beaux animaux de la Ménagerie Royale peints au naturel. Clarté de l'ordonnance, éclat des tons, génie du décor. *Photo Giraudon.*

XVII[e] siècle si mal connu, même dans sa période la plus classique, autre chose que la raison raisonnante qui construit mais géométrise.

Cet art est même assez libre pour se permettre des paradoxes. Non seulement le sens ample du décor n'y étouffe pas l'exactitude des choses ni le naturel de la vie

(et cela est rare!), mais encore la perfection du métier, celui du peintre et celui du haut lissier, y laisse entière la grandeur du style. Et même, son audace heureuse fait

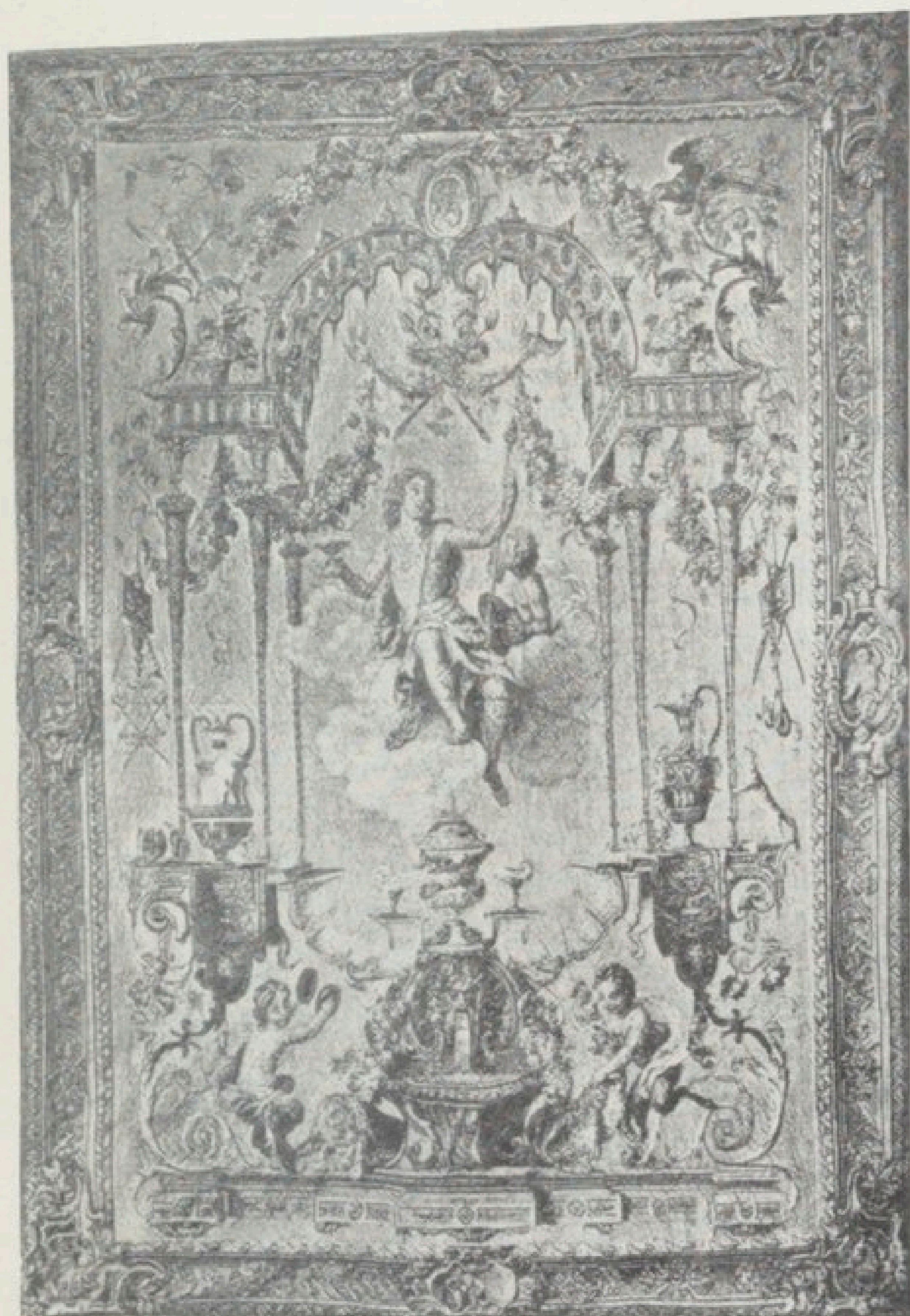


Fig. 99. — CLAUDE AUDRAN. PORTIÈRE DES DIEUX. BACCHUS. (*Mobilier national*)

Haute lisse, sans or. Début du XVIII[e] siècle. Déjà la fantaisie ailée de Watteau, dont Audran fut le maître en « arabesques », avec quelque méfiance encore à l'égard des vides, qui sont pourtant l'air et la lumière.

mentir les principes admis de la décoration murale. Sans doute la tumultueuse Entrée d'Alexandre à Babylone, où passe un pachyderme, se développe un peu en bas-relief à la façon des Triomphes de Mantegna et de Jules Romain : c'est du style héroïque, c'est étoffé et meublant,

cela soutient le mur. Mais les pièces des « Mois » trouent d'horizons le mur où elles pendent : elles sont en profondeur, avec un point de fuite, là-bas, qui est un monument aux tons adoucis par l'estompe aérienne. Cela, c'est du tableau; et il décore tout aussi bien, quoiqu'autrement! L'exemple, constant depuis la Renaissance, nous oblige à renoncer à une esthétique exclusive de la tapisserie décorative. Et bientôt, en 1699, quand De Cotte partagera avec Mansart la direction des Gobelins, Claude Audran conduira les cartons de la délicieuse Portière des dieux. Or, Audran sera le maître de Watteau, dont la fantaisie ailée papillonne déjà dans ces arabesques (fig. 99).

Ainsi, les arts décoratifs à Versailles ont profité des inconvénients mêmes du château. Le froid glacial de l'hiver? Il a fait surgir paravents, fauteuils à oreillettes, tapisseries de plancher et de haute lisse. Les mauvaises odeurs? Pour les chasser, d'innombrables caisses d'argent ciselé recueillent dans les salons le printemps parfumé des orangers. La saleté? Pour la dissimuler, se déploie une splendeur écrasante que Byzance n'a certes pas dépassée. Sa lourdeur un peu solennelle n'est que la forme spontanée d'une idée : la grandeur du Monarque et de l'Institution monarchique. Et dans son détail, bien des fantaisies, bien des sensualités, bien des franchises attendent le joyeux réveil de la Régence. A bien regarder, ce Versailles latin, romain, impérial, est le château de la Belle au Bois dormant.

CHAPITRE III

VERSAILLES : LE PARC ET SON DÉCOR

L'esprit classique devant la Nature. — Le jardin français et l'art de Le Nôtre. — Intellectualisme et volonté. — Les fabriques. — La sculpture et ses maîtres. — La leçon de Versailles et de l'art classique.

Allons-nous retrouver ici la grande leçon de l'art classique : la liberté dans la discipline ? Il semblerait que non. Depuis 1830 nous croyons la Nature plus propice au vague de l'âme qu'à la règle. Il nous semble qu'avec le ciel, les arbres, les eaux, on ne peut faire ou plutôt laisser se faire spontanément que du lyrisme, qui va où il veut comme la source selon la pente. Et pourtant, c'est dans les jardins, « dans les rapports des parterres et des masses d'arbres, des eaux et des bosquets » que s'exprime le mieux l'idéal artistique du XVIIe siècle. Le parc de Versailles n'est pas seulement un chef-d'œuvre en soi, il est le chef-d'œuvre d'un temps : il définit l'esprit classique aussi bien qu'une Épître de Boileau, bien mieux qu'une tragédie de Corneille, et avec bien plus d'agrément que l'une ou l'autre. Un grand artiste l'a dessiné : Le Nôtre. Stimulé par la grandeur de la Monarchie, il y a exprimé à partir de 1674, avec bien plus de bonheur que dans ses autres jardins de France et d'Angleterre, l'essence du « Jardin français ».

Le jardin français est une forme d'esprit, une des deux (il n'y en a que deux) qui se révèlent chez les hommes quand ils font œuvre d'art sur la Nature. C'est même ce qui rend un peu vaine la question de ses origines. Dès le Moyen Age, les miniatures françaises nous le montrent en

damier régulier. La Renaissance l'encadre de rythme avec les portiques de verdure. L'Italie des XVIe et XVIIe siècles avec les Villa d'Este, Falconieri, Mondragone, Aldobrandini, l'enrichit de tous les prestiges qu'invente son voluptueux humanisme, stimulé par la description des jardins d'Armide et l'archéologie de Pirro Ligorio. Mais quelle surprise de retrouver en Hollande même son compartimentage! Ces nordiques, familiers des grands ciels, des plages éventées de Scheweningen, des grands bois tragiques de Ruysdaël et des moulins forestiers d'Hobbema, pratiquent donc le quadrillé? Oui. Ils ne mettent pas autour de leurs petits carreaux autant d'imaginations poétiques que les Italiens, et ils les plantent de tulipes, voilà tout. Peut-être Le Nôtre les a-t-il connus, car ce jardinier, très cultivé en son domaine, faisait flèche de tout bois! Plus sûrement il a connu les dessins de ses prédécesseurs français, Claude Mollet et Boyceau de La Barauderie, les Tuileries trop enrubannées de parterres de broderie et les magnifiques jardins de Rueil créés par Richelieu. Mais surtout il a été étudier en 1678 les jardins des nobles villas romaines, de la Villa d'Este à la Villa Ludovisi; il a été séduit plus qu'il ne l'a voulu dire par leurs fières murailles de lauriers et de buis, et par l'accord de cette végétation sans hiver avec les « antiques » qui poussaient du même sol comme des fleurs de marbre. Il y est même allé tout exprès sur mission de Colbert. Versailles, dehors comme dedans, est tout imprégné d'Italie. Seulement, quelle ampleur dans la mise en œuvre des motifs qui, eux-mêmes, ne sont pas tous empruntés! Au service du Roi, autour du château qui contient Sa Majesté, la Monarchie et la Cour, en un temps qu'il sait et qu'il veut être le Grand Siècle, cet artiste qui a « du grand dans l'esprit » compose l'espace

avec une autre envergure! C'est bien le jardin « français » : comme toutes nos œuvres classiques, il fait son originalité en malaxant à la façon nationale des données étrangères.

C'est avant tout un intellectualisme : il soumet impé-

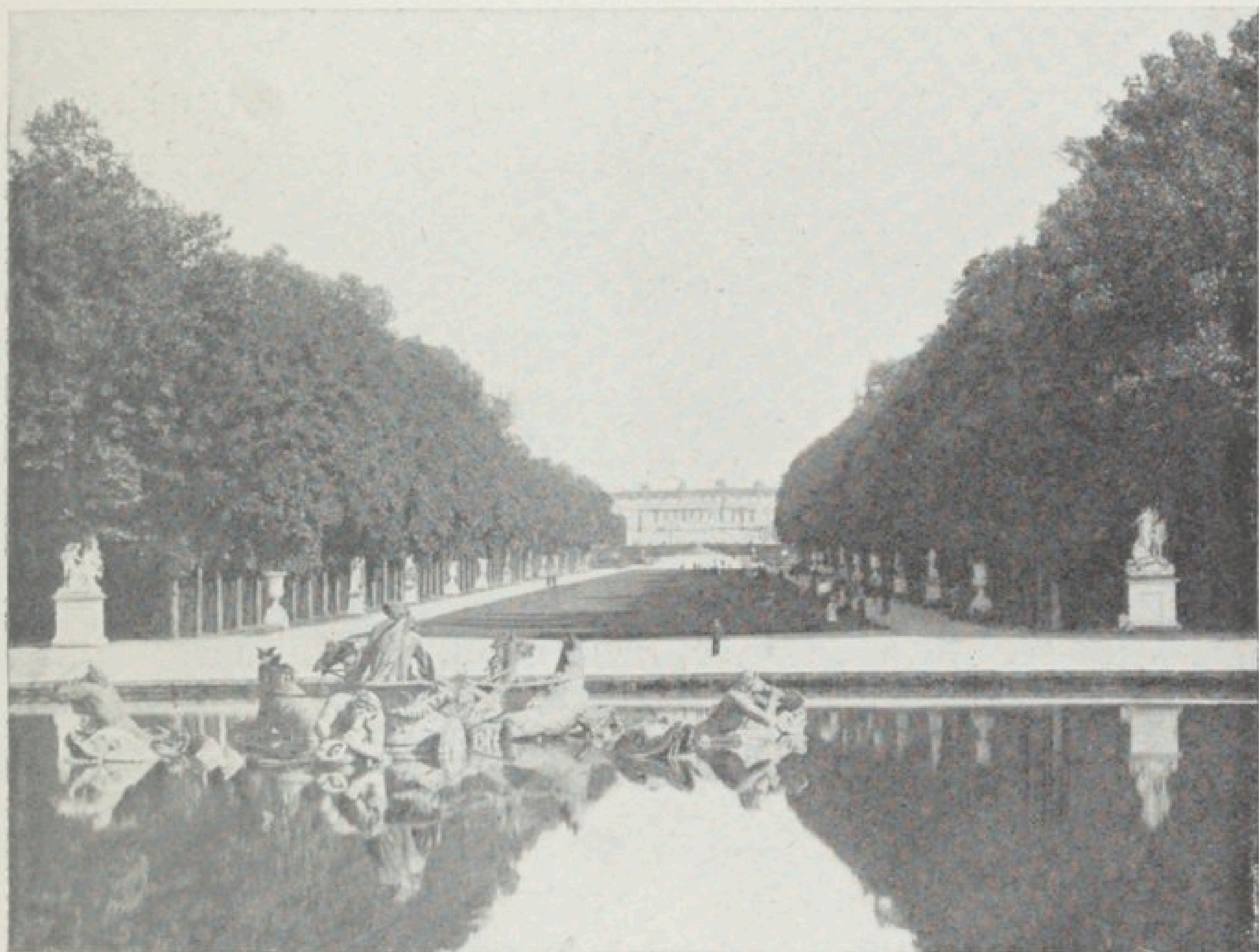


Fig. 100. — VERSAILLES. LE BASSIN D'APOLLON ET LE TAPIS VERT.

Composition de Le Nôtre entre 1665 et 1674. L'art de la perspective poussé jusqu'à la magie théâtrale. Le château est posé en décor entre deux « portants » de verdure : une tapisserie des « Maisons royales » transposée. — Bassin d'Apollon par Tuby (1670) sur dessin de Le Brun, en plomb jadis doré par scrupule de vérité mythologique. Réminiscence de la fresque du Guide au Casino Rospigliosi. Vaste symphonie. *Photo Levy-Neurdein.*

rieusement la Nature à des concepts. « Jardin de l'Intelligence », a-t-on dit, et aussi de la Volonté, il lui impose un plan qui se dessine sur le papier et s'accorde à l'architecture : géométrique en ses lignes, traversé d'un grand axe médian qui va de l'avenue de Paris aux horizons vaporeux de Villepreux, ménageant en tous sens de savantes perspectives. Celle qui du bassin d'Apollon ouvre la vision

lointaine du château sur sa terrasse, celle qui de la terrasse s'enfonce vers le parc, sont des chefs-d'œuvre de cette magie théâtrale. L'optique de la scène se substitue aux données immédiates de la Nature. Toujours la perspective est la forme de la pensée classique. Jamais la vue ni l'esprit ne s'emprisonnent, ils aiment à se déployer à condition de savoir où ils vont. L'oraison funèbre de Madame, Andromaque, le Misanthrope, ouvrent des horizons à la fois déterminés et larges sur le champ des passions, sur la destinée des personnages, comme l'art de Versailles sur le parc ou le château. Plan en trois parties du reste, qui font une sorte de gradation. C'est comme les trois plans des tableaux. Au pied du château, le « découvert » des parterres : en faisant le vide autour de lui, il détache sa masse harmonieuse. Puis les bosquets, animés de fontaines. Enfin le Parc, libre et large, seulement percé de grandes avenues où les chasses royales se déploient. Voilà la formule définitive du grand jardin français. Elle est heureuse parce qu'elle est logique : elle dispose en crescendo les plaisirs que l'homme du XVII[e] siècle attend des choses (fig. 45 et 100).

Cet intellectualisme impose aussi à la Nature un relief. Ces remuements de terre colossaux ont créé sur cette butte infime d'heureuses différences de niveaux : terrasse plane comme le Parterre d'eau, doucement inclinée comme le Parterre du nord, tombant à pic ainsi qu'une falaise comme celle de l'Orangerie; escaliers géants comme celui qui descend vers elle, lacs dormants comme la pièce d'eau des Suisses. Travaux de Pharaon! Ils ont l'audace d'un défi. Le sol est modelé, disons construit, en creux et saillies qui sont des « compositions » de l'esprit. Le Nôtre était architecte, en esprit et en vérité. Cet esprit constructeur s'impose même à la poussée naturelle des

végétaux. Ne nous figurons pas le Versailles de Louis XIV comme celui d'aujourd'hui, où les cimes des grands arbres se rejoignent pour former voûte et versent sur les avenues l'ombre et le mystère. C'est le temps qui a fait Versailles romantique. Mais alors la végétation était enserrée

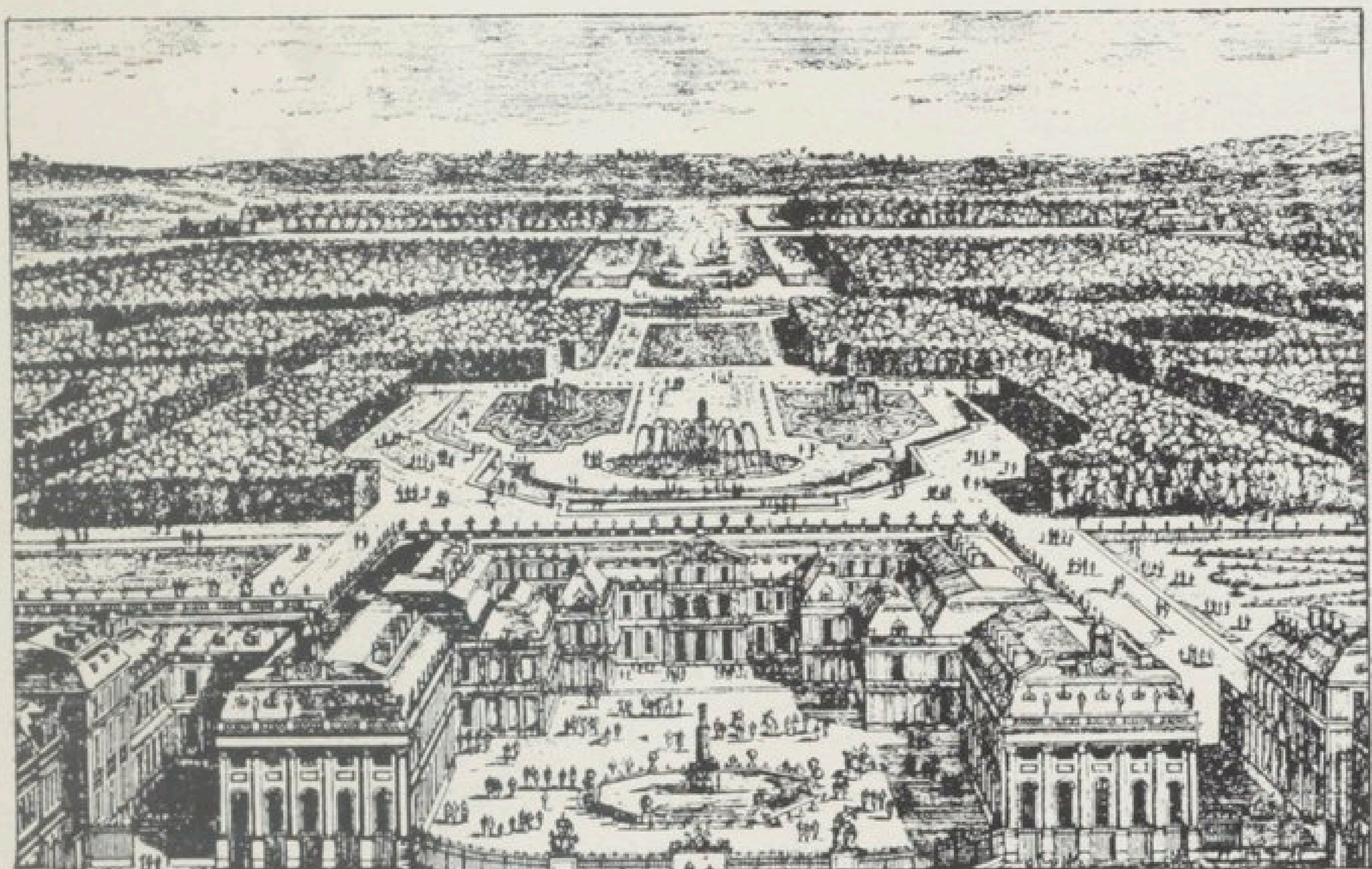


Fig. 101. — VERSAILLES AVANT LA CONSTRUCTION DE L'AILE DU NORD.
(D'après l'estampe de Perelle)

Ensemble du château et du parc, composé selon la « Méthode » par des gens qui savent « ce que c'est que l'ordre ». Tout ce petit univers s'ordonne et s'équilibre autour d'un axe unique. — Nature « forcée avec un plaisir superbe » (St-Simon). Végétation contenue en largeur, en hauteur, en des bosquets qui ont l'air de cubes. Des perspectives fuyantes, le goût du grand dans l'étendue et dans l'effet.

dans des treillis architectoniques à niches et pilastres : on se promenait entre deux murs de charmilles; et les cimes des tilleuls, des hêtres, des ormes qui ne montaient pas très haut, s'égalisaient! Il faut voir sur l'estampe de Perelle ce jeu étrange de cubes (fig. 101). Le moutonnement quadrillé est passé au niveau, les feuillages ont des profils! Ainsi la Nature devient sociable : elle offre des jardins « de société » pour le commerce des honnêtes gens ou plutôt des gens de cour en perruques, qui accom-

pagnent le Roi chapeau bas lorsqu'il sort en roulette. Les tableaux de Martin donnent une image piquante de ce salon en plein air.

Pourtant, gardons-nous de trop simplifier. Oui, l'art, comme dit Saint-Simon, force la Nature « avec un plaisir superbe ». Fils des romantiques, nous disons, nous, qu'il la mutile. Est-il pour cela si étroit? Qui savait écouter (et aujourd'hui encore) pouvait entendre dialoguer ici les puissances qui se divisent l'âme. Quand les arbres grandissent il leur est permis de joindre leurs fronts pardessus les treillis; dans les bosquets il y a des coins de futaie épaisse; les parois de treillis elles-mêmes s'enguirlandent de capucines, de jasmins, de rosiers grimpants et de clématites. Le mur adoucit ainsi sa fermeté : il pointe, sent bon et se colore. Il en résulte que la saison de Versailles n'était pas la même pour ces constructeurs que pour nous. Le jardin dépouillé où flotte l'odeur de l'automne? Ils n'aimaient guère cette vision grise et grêle qui plaît à notre sensibilité : on ne la voit jamais dans leurs tableaux. Ce qu'ils aiment, c'est l'épaisseur des frondaisons parce qu'elle fait de belles masses, c'est la splendeur de l'été parce qu'en tout les sujets du Roi Soleil cherchent l'éclat.

Le désir d'embrasser le plus d'espace dans un regard, le goût des grands horizons et des longues perspectives, c'est ce « vaste dans l'esprit » qu'ils louent chez les hommes supérieurs : Colbert, le Roi. Il est chez Bossuet, chez Vauban, Le Brun, Mansart. Il est donc chez Le Nôtre. C'est la qualité la plus éminente de l'esprit classique. Le jardin anglais en effet restreint son horizon : la jouissance s'y exalte en se concentrant, au détour d'une allée solitaire. Le jardin français la déploie avidement. Ainsi, tout ce déterminé est en réalité l'art de l'évasion. Cela n'empêche pas le moins du monde le plaisir du détail : il y en a dans

chaque bosquet. Quand on descend du Parterre d'eau pour parcourir leurs surprises, on fait l'analyse après la synthèse, quitte à retrouver, du reste, un aspect de celle-ci à chaque intersection. Cette soumission des parties au tout, c'est bien la pensée du Roi lui-même lorsqu'il écrit de sa main le curieux Itinéraire que conserve la Bibliothèque Nationale. Avant d'aller examiner les bassins, écrit le maître de Le Nôtre, il faut « s'arrêter sur le haut des degrez » pour considérer l'ensemble du parc; quand on a vu les bassins de la Terrasse, il faut, sur le bord extrême, « se retourner pour voir le château ». De toutes façons, l'art classique arrange ouvertement la Nature, tandis que le jardin anglais s'ingénie à nous en donner l'illusion. Que l'on compare ici le parc de Louis XIV et le jardin de Marie-Antoinette au Petit-Trianon : celui-ci fabrique artificieusement du naturel, Le Nôtre impose à la Nature vraie la loi de l'esprit. Quel est le plus factice des deux?

L'esprit classique a une autre façon de lui dicter sa loi : il l'humanise par des œuvres d'art; mais c'est toujours pour mieux jouir d'elle. Il y a d'abord les « fabriques ». Le grand Escalier de l'Orangerie a cent marches : c'est une œuvre colossale digne du millénaire palais de Persépolis, dont le voyageur Chardin avait rapporté des dessins qui étonnèrent. Mais précisément les gens de cour pouvaient avoir ici une éclatante vision de Perse ou d'Assyrie, c'est-à-dire une évasion. Les cent marches dominent le peuple parfumé des orangers, plus loin, la moire frissonnante du lac des Suisses, plus loin encore le moutonnement des grands bois. Tout cela, c'est de la volupté savante. Du haut de la terrasse on a la sensation du large. Plus loin la colonnade est très souple en son mouvement circulaire, et sa structure (qu'on peut dis-

cuter) originale. Brêche violette, Languedoc rouge et bleu turquoise lui font un coloris tendre pour encadrer un Enlèvement amoureux, le concert des violons du Roi et le murmure des eaux dans leurs vasques. On dirait un bain des nymphes comme celui que rêvait à Trévise Francesco Colonna, le moine voluptueux qui fit le « Songe de Poliphile », et que son graveur fixa dans un « bois » délicieux. Ou plutôt c'est déjà, réalisé, « un rêve de Watteau ». Et c'est Mansart qui le réalise (fig. 102) !

Autres chefs-d'œuvre de fantaisie : la Ménagerie et Trianon. L'une (détruite) était un jouet à huit facettes posé sur une grotte en rocaille. La décoration peinte faisait fleurir sur les parois, en faveur de la jeune duchesse de Bourgogne, cette jeunesse que le vieux Roi voulait « mêlée à tout ce qu'on fera ». Le flamand Nicasius élève de Snyders, et Desportes élève de Nicasius, y peignent dans le caprice des arabesques des animaux pris sur le vif, et Audran fixe au plafond, sur fond d'or, des grotesques légers à la Jean d'Udine. Cette petite Arche de Noé portait donc les prémisses de la peinture nouvelle. Autour d'elle des bêtes exotiques et rares, celles-là mêmes qui revivent dans les Tapisseries des résidences royales, étalaient leurs formes et leurs couleurs étranges. Quant au Trianon il a de qui tenir : il succède en 1687 au Trianon de porcelaine, rêve d'Orient encore, kiosque pseudo-chinois au toit en arêtes courbes, revêtu de carreaux « de Hollande » bleu, blanc et or. A ce clinquant il substitue sa fantaisie noble et fine, celle qui convient à un palais de Flore. Qu'importent les douves sèches, souvenir du Moyen Age ? Elles ne sont que pour mieux isoler le « retrait » du Roi. C'est bien la fleur qui régnait ici. Voir son éclat, sentir son parfum, surtout la violence des tubéreuses et du jasmin d'Espagne, voilà la volupté qui se projette en architecture. Elle com-

mande le motif central : un péristyle ouvert, c'est-à-dire un percé ! Les appartements tout autour semblent n'être que des accessoires ! A travers les arcades on apercevait l'éclat frais des parterres. Il convenait que ce casin d'été fût de tons clairs et légers : la pierre blonde s'y associe au mar-



Fig. 102. — VERSAILLES. LA COLONNADE.

Sur dessin de Mansart en accord avec Le Nôtre (1686). Fabrique rythmée, inspirée par quelque « bois » de vieux livre italien : pour encadrer concerts des violons, musique de l'eau, duos d'amour. Dans les formes flexueuses, dans le style des enfants et des masques en bas-relief on sent venir la « Fête galante, selon le rêve de Watteau ». *Photo Alinari.*

bre rose. De même, entre l'austère dorique et la corbeille trop lourde du corinthien son ordonnance était prédestinée : ionique, à guirlandes naturellement. Ses colonnes se couplent et se galbent doucement. Un seul étage bien entendu, pour rester sur le même plan que les fleurs, et une terrasse pour être à l'italienne. Mais ce sont des Amours cette fois qui jouent sur les massifs pendant que des attributs de chasse, de pêche, de musique, gracieusement

posés sur le cintre des fenêtres, annoncent l'universelle églogue du XVIIIe siècle. Aux agrafes des baies des masques spirituels sourient. Pour ne pas démentir ces dehors charmants il y a à l'intérieur (sans oublier toutefois les enfilades d'ancienne mode), un salon rond et des lambris peints en blanc au lieu des parements de marbre, et sculptés d'une



Fig. 103. — VERSAILLES. GRAND-TRIANON (SUR LE JARDIN).

1687-1691. Œuvre de Mansart assisté du jeune Robert de Cotte. Casino et non palais, pour voir et sentir les fleurs. Motif essentiel : un péristyle ouvert, en simple rez-de-chaussée au niveau des parterres. Baies immenses. Répartition des colonnes ou des pilastres selon l'importance des divers corps, avec le motif désormais habituel du couplement. Marbre rose et marbre blanc. Sculpture délicate et riante. Jeunesse de cette architecture.

Photo A. Bourdier.

vraie flore qu'on dirait fraîchement cueillie dans les parterres. Décidément, il est difficile de mettre plus de gaieté dans la noblesse. Si le vieux Mansart y a si bien réussi, c'est qu'un architecte de l'avenir, Robert de Cotte, lui a prêté sa jeunesse. Jeunesse encore, jeunesse toujours (fig. 103).

Enfin c'est ici que la peinture française, disons l'esprit français, fait le pas décisif. La mythologie, qui fait cependant partie de l'auguste peinture d'Histoire, se laisse aller au « genre ». Elle s'humanise ou plutôt se féminise; les

déesses de l'Olympe, énamourées, y prennent l'air galant qui sied désormais aux belles.

Mais l'art classique à Versailles a une façon directe d'humaniser la Nature : il la personnifie. La sculpture peuple les jardins, tantôt simplement adossée aux verdures, tantôt décorant les bassins des perpectives ou les fontaines des bosquets. Sa valeur, son attrait pour nous, c'est son goût particulier : elle a le parfum du lieu. Il y a en effet une sculpture de Versailles comme il y a des plantes de terroir. Même quand on l'enlève pour l'abriter ailleurs, on la reconnaît, comme La Bruyère reconnaissait à Paris les gens de Cour qui revenaient de là-bas.

Ce n'est pas qu'elle échappe aux influences du dehors; mais elles sont très variées et si librement reçues ! L'arrière-goût de l'antique est partout. On s'y attendait d'autant plus qu'il y a, à Versailles même, des antiques originaux et copiés. Mais pour juger de l'indépendance de nos artistes à l'égard des modèles sacro-saints, il n'y a qu'à se rappeler avec quelle audace ils les restaurent. On sait ce que Girardon fait de la robuste Vénus d'Arles. Ces fidèles étaient moins dévots que nous : sur les statues authentiques de leur culte ils portent une main amoureuse mais sans scrupules. Quand ils copient ils interprètent, instinctivement, par sens personnel. Pas un instant ils ne croient que le « moi » est haïssable. Coysevox prête à la Nymphe à la coquille un charme délicat et tendre inconnu des anciens, et la Vénus accroupie devient entre ses mains, selon l'appellation alors familière, la « Vénus honteuse ». L'art grec se modernise pour s'harmoniser à Versailles. Du reste c'est sous ses aspects les plus récents, héllénistique et gréco-romain, qu'il séduit cette statuaire. Dans le mouvement, dans la silhouette, dans le jeu du drapé, il y a une

harmonie préétablie entre la plastique du temps d'Alexandre et celle du XVIIe siècle italien ou français. Quand on plaça la copie du Laocoon par Tubi et celle de Pœtus et Arria par Lespingola à l'endroit où se trouvaient jadis les groupes mouvementés de Puget, on proclamait interchangeables le goût de Pergame et celui de Marseille.

Mais l'Antiquité ici est contrebalancée par l'Italie, comme toujours. Ceux qui savent retrouvent en bien des œuvres le lointain reflet de la peinture des Maîtres. Latone sur son bassin, implorant pour ses enfants la justice de Jupiter, de ses beaux yeux levés, est fille de la douloureuse Niobé, mais aussi des saintes émouvantes de Guido Reni. Le Bacchus androgyne qui sourit mystérieusement sur le bassin de l'Automne rappelle un peu celui qui était précieusement conservé dans la collection du Roi en un tableau fameux de Léonard de Vinci. Lorsque Marsy écrase l'énorme Encelade sous le Pelion et l'Ossa il se souvient, non sans humour, de la cataracte des géants et des rocs que Jupiter précipite du haut de l'Olympe dans la fresque de Jules Romain au Palais du Té de Mantoue. Au bassin d'Apollon le dieu du Soleil lance son char du même mouvement que sur la fresque du Guide au Casino Rospigliosi. A plus forte raison percevons-nous le prestige de la sculpture ultramontaine, celle de Jean Bologne, de Tribolo, d'Ammanati..., qui gesticule encore dans les jardins des villas patriciennes de Florence entre les cyprès et les yeuses; celle des grandes fontaines urbaines comme la fontaine de Trevi, exécutée seulement au XVIIIe siècle mais sur un dessin du Bernin, et qui mêle en un ensemble mouvementé et sonore le triple fracas des eaux, des rochers et des gestes humains; celle enfin du Cavalier Bernin lui-même.

Oui, le Berninisme est partout. Il n'y a qu'à regarder

l'Enlèvement de Proserpine par Girardon. Mais il n'y est, qu'atténué par la mesure française. Lorsqu'arrive à Versailles la statue équestre de Louis XIV par le Cavalier, les



Fig. 104. — GIRARDON. Bassin de saturne.
(*Parc de Versailles*)

Type des bassins à l'intersection des perspectives. Autour du vieillard selon le type du Laocoon et des têtes d'expression bolonaises, putti souples et dodus comme il y en a tant à Versailles. Ils jouent parmi des coquilles marines d'un naturisme observé et senti. — L'avenue aujourd'hui romantique était une perspective régulière entre murailles de verdure.
Photo Edia. Versailles.

critiques de la Cour s'abattent sur cette furia endiablée. Ordre est donné au doux Girardon de la reprendre : il en fait un Marcus Curtius ! Versailles fait donc ici du Bernin ce que Paris a fait de lui à propos du Louvre ; il ne se sert de son art, dont il sent la vertu, que pour enrichir le sien,

puis il le renie poliment, mais fermement. Aujourd'hui encore le buste du Roi par le Bernin (fig. 105), fendant et claquant dans le coup de vent de sa draperie, détone dans le salon tout architectonique de Diane où il est posé. Toutes ces influences du reste se fondent dans l'intervention du Premier Peintre du Roi, Charles Le Brun : il est le grand ordonnateur de la sculpture. Original ordonnateur, qui impose sans tyrannie de libres inspirations, que les exécutants à leur tour interprètent librement. Des groupes, des statues isolées, des vases même il donne de curieux dessins à l'encre de Chine, gras et souples malgré leur goût académique. Leur souplesse onduleuse a passé sans rien perdre dans certains plombs comme la tournante « Pyramide » de Girardon. Elle avait dû passer avant dans les maquettes de cire qu'il faisait modeler. Quel dommage que nous ayons perdu cette ductile interprétation (à coups de pouce) de lavis déjà larges ! Pour se rendre compte des rapports complexes qu'entretiennent entre eux les talents originaux qui se succèdent autour d'un même thème, il faudrait pouvoir comparer à propos de la Pyramide la grasse fontaine du Triton par le Bernin sur la place Barberini à Rome, le dessin-projet de Le Brun pour la fontaine de Versailles, la maquette perdue de Girardon, enfin son exécution dans le plomb actuel. Curieuse histoire d'une idée plastique ! Piquante diversité des artistes et des techniques.

Mais la sculpture est art de France. Interventions personnelles ni influences étrangères ne prévalent contre la force des choses. Elle est double ici : le génie du lieu et les nécessités de la symphonie. S'il y a une sculpture de Versailles, là est son originalité unique et savoureuse. Avant tout, c'est un vaste symbolisme mythologique qui tourne autour du dieu du Soleil, c'est-à-dire du Roi, qui est là tout près, dans le château ou dans le parc même. Du

bassin de Latone au bassin d'Apollon en passant par le cycle des Saisons, des Éléments, des Heures..., presque toutes ces statues évoquent l'histoire de l'Astre, dont le Roi



Fig. 105. — LE BERNIN. BUSTE DE LOUIS XIV.
(*Château de Versailles*)

Marbre 1665. Chef-d'œuvre d'effet, enlevé en coup de vent par la fougue du Maître. Port de tête, mouvement de la perruque, draperie en tourbillon, ce fendant, ce claquant n'est pas de chez nous. Baroque italien et presque rocaille, à comparer avec la mesure de nos œuvres. Détonne aujourd'hui dans le Salon de Diane. Technique virtuose, différente pour la chair, la chevelure et le tissu. *Photo Giraudon.*

est la figure terrestre puisque lui aussi rayonne d'ici sur le monde. De là la parfaite sincérité de cette mythologie. Livresque d'interprétation, elle est d'abord une des formes du loyalisme monarchique. Sincérité de Ch. Perrault et de l'Académie qui l'ont savamment composée, des sculpteurs qui travaillent avec l'arrière-pensée du Roi tout proche, des œuvres où la réalité immédiate est sous-jacente.

Tout le monde lit les sous-entendus sous ces formes divines comme on lit un livre suggestif entre les lignes. Apollon descendu de son char, parfumé par les nymphes avant d'aller coucher chez Téthys, tout le monde sait qui il est, qui elles sont. Sur le vase antique que tient l'une d'elles est sculpté le Passage du Rhin ! Ces statues sont sculptées « non pour ce qu'elles représentent mais pour ce qu'elles signifient ». D'autant plus que cette Fable qui nous semble, à nous, un peu littéraire, leur est à tous une seconde nature. Leur imagination hellénisée voit Apollon comme leur cœur voit Dieu. Catéchisme puis Mythologie ont formé successivement leur enfance et leur adolescence. Décidément Dieu et les dieux n'ont jamais fait meilleur ménage.

Mais voici une autre importance pour Versailles. Cette mythologie personnifie les aspects de la Nature. Or cette personnification alors est spontanée. Ce bosquet aimé, c'est une nymphe qu'on aime; ces fleurs parfumées, c'est Flore qu'on respire. Voilà pourquoi Flore, qui est le printemps, est avec le Soleil le personnage le plus aimé : Magnier, Arcis, Maizière, Tubi, d'autres lui prêtent leur talent. Quoiqu'on en dise, la Fable taillée en statues conserve ainsi un peu de ses lointaines origines : pour ces artistes comme pour leur milieu elle ne fait plus qu'un avec la sensation des choses. La sensation de l'eau? Cette onde argentée

Loge en son moite sein la blanche Galatée.

C'est un vers de La Fontaine dans « Psyché », mais c'est aussi la Galatée de Tubi (fig. 106). Et ces beaux vers plastiques,

Les nymphes d'alentour souvent dans les nuits sombres
S'y vont baigner en troupe à la faveur des ombres,

c'est de la poésie du compréhensif Poliphile, mais c'est aussi le bas-relief de Girardon. Et chez l'un comme chez l'autre c'est presque de la sensation directe. Ces humanistes n'eussent point été surpris de voir surgir des bos-



Fig. 106. — J. B. TUBI. LA NYMPHE GALATÉE.
(Extrait du Parc de Versailles, par Brière. Lévy, édit.)

Marbre. Compromis savoureux entre l'humanisme classique et le sens immédiat des choses. Plastique influencée par l'antique, mais d'accent moderne et français, très Versailles par le sujet, en accord avec le symbolisme général, et par l'abondance déployée. Comparer cette Galatée qui sort de l'eau, en extase devant la lumière, avec la rudanière Amphitrite de Michel Anguier : deux générations, deux goûts.

quets un faune, une dryade, et c'est quasiment de bonne foi que Cotelle, en ses vingt-quatre vues des jardins, installe dans les avenues un Olympe familier qui est comme chez lui.

Voilà qui explique le double caractère de cette sculpture : elle est décorative, et cependant assez libre, diverse,

naturaliste même avec mesure. Décorative en sa matière? La blancheur du marbre se détache sur le vert sombre de la végétation en des effets poétiquement cherchés et trouvés. Les plombs des bassins, aujourd'hui de ton sourd, étaient dorés : l'éclat éblouissant de cet or correspondait dans le parc à la luxuriance de la décoration intérieure. Le bronze des Fleuves et des Rivières de France, fondu par les admirables Keller pour le Parterre d'eau, est d'une patine brillante où se jouent les reflets du ciel et des eaux. Aucune de ces œuvres n'est isolable. Toutes font corps avec les verdures et le dessin des bosquets. Il manquerait quelque chose à ce croisement d'avenues si le groupe de Flore n'y fleurissait pas, mais plus encore au groupe de Flore s'il était déraciné pour aller se flétrir dans un Musée. Voilà pourquoi cette sculpture perd plus qu'une autre à changer de place : elle a été conçue ici, pour être ici, dans un ensemble où elle donne et reçoit. Il y a au Trocadéro un Fleuve de Coysevox en moulage : il est pitoyable, criant au ciel son veuvage. Au contraire, qu'on les regarde, lui et les siens, Fleuves et Rivières de France, étendus sur les margelles basses du Parterre d'eau : ils s'accordent à merveille aux lignes longues du Château, de la Terrasse, et à l'étendue liquide des bassins (fig. 107).

A Versailles la statuaire s'attache aussi étroitement à la composition de l'ensemble qu'au Moyen Age la sculpture gothique à la Cathédrale. C'est de cette dépendance qu'elle tient un certain goût de l'effet, sa pantomime éloquente sans verbosité : elle aime à animer l'espace nu de ses gestes, mais sans les prodiguer. La Diane de Desjardins déploie ses draperies, mais comme une frégate royale sous la voile : harmonieusement. C'est de la sculpture de plein air. Même une certaine mise en scène ne lui déplaît pas; le Bain d'Apollon, l'Enlèvement de Proserpine (fig. 55)

sont conçus selon l'optique théâtrale; drame et toilette intime se passent comme en public, avec des développements un peu oratoires. C'est le ton de Versailles qui règle les attitudes et les gestes. La subordination allègrement consentie vaut à cette sculpture sa grande manière décente qui est le rythme de tout et de tous, la

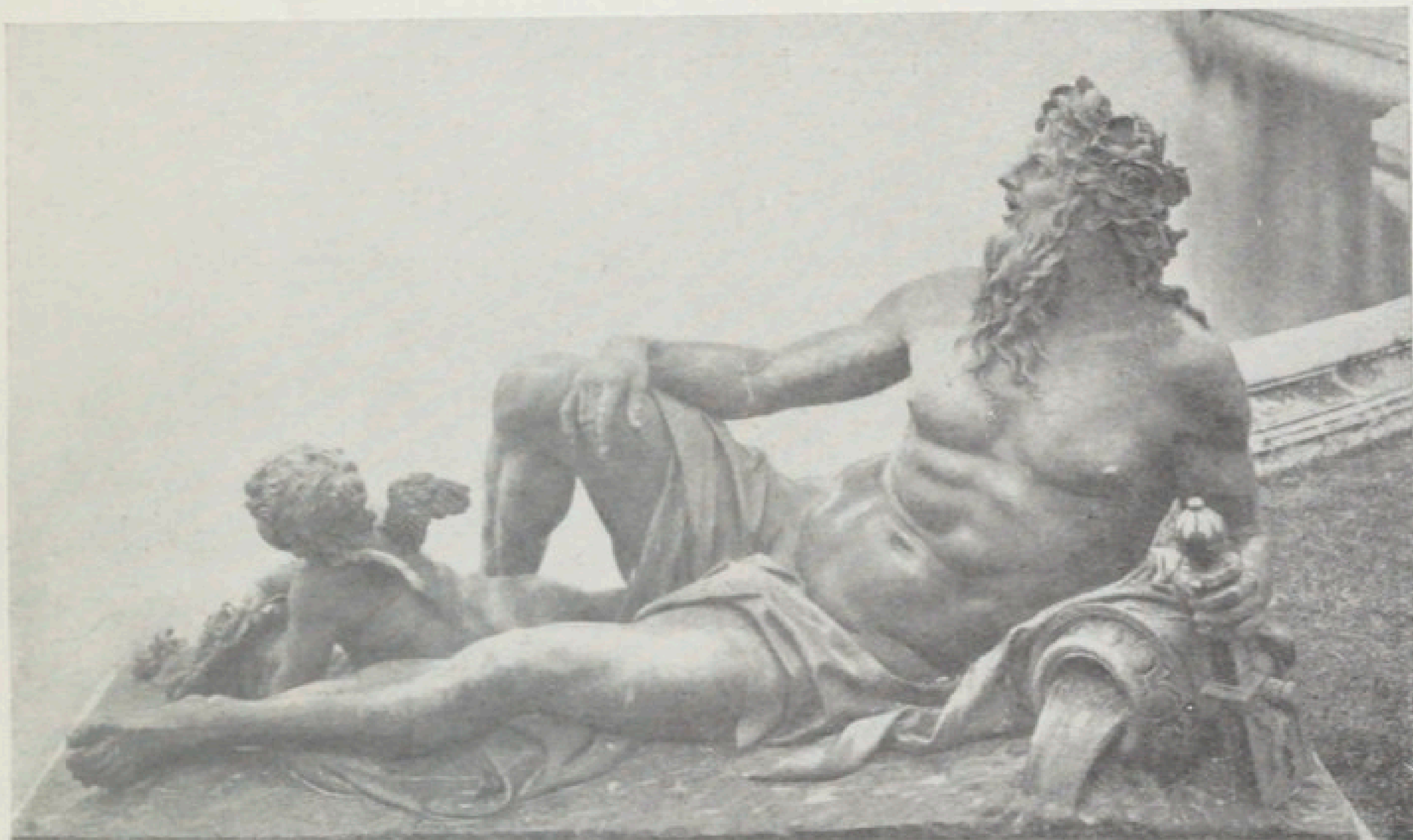


Fig. 107. — COYSEVOX. LA GARONNE.
(*Extrait du Parc de Versailles, par Brière. Lévy, édit.*)

1686. Bronzes de Keller (1688) sur dessin de Le Brun. Statuaire de Versailles, faite expressément pour la place qu'elle occupe : décorative par son accord avec toutes les lignes du château, de la terrasse et des bassins; de plein air par ses formes nourries. Iconographie plastique consacrée (le Fleuve), mais vivifiée par le sentiment frais du corps humain et du milieu où il se déploie. Bronze huileux et verdi.

note dominante de l'immense symphonie. Or elle est essentiellement décorative. C'est Versailles qui a le plus contribué à purger la sculpture française du baroque, au moins pour un temps.

Mais qu'on ne croie pas que ce grand style exclue absolument la vie. Au contact des eaux et des arbres cette statuaire « sub Jove » condense tout ce qu'elle peut de la vertu des choses. Elle n'est pas naturaliste comme nous

l'entendons, mais comme le lui permet sa dignité innée, et ce n'est point négligeable. Le plomb, matière grasse, élastique, se prête à la vie mouvante des formes; et le ciseau le reprend pour lui donner l'accent. La dorure? Mais dans bien des cas elle est le naturel même! Le char éblouissant d'Apollon est bien celui du dieu de lumière; Cérès sur son bassin concentrait en elle et sur ses gerbes tout l'or des moissons. Et nous verrons comment le plomb cherche plus de vérité encore. Le bronze? Sur les membres vigoureux des Fleuves coule un luisant verdi, huileux, comme s'ils sortaient de l'eau maternelle près de laquelle ils sont couchés. La technique admirable des Keller n'a rien laissé perdre de la majesté joviale de la Garonne, qui sourit en sa barbe fluviale « à la pensée des bienfaits que prodigue le cours paisible de ses eaux ». Tous ces corps robustes, étendus en poses tranquilles près de la couche liquide sont riches de sève; le modelé y est comme projeté par le sentiment vrai du muscle. Autour d'eux, un foisonnement de naturisme; crustacés, grenouilles, serpents, pommes de pins, citrouilles, ont été (on le voit bien) modelés dans la cire avec la souplesse amoureuse de Bernard Palissy.

Car les choses ont une belle part dans cet art classique des jardins. C'est un panthéisme humaniste, mais frais, qui a conçu les bassins de Bacchus vineux, de Cérès moissonneuse des blés d'or, de Flore surtout, couchée parmi les bleuets et les anémones. N'oublions pas le tournesol : il abonde ici, par privilège dû à la fleur du Soleil, qui est Roi. Il n'a pas suffi de les sculpter dans le marbre ou de les ciseler dans le plomb : autour des quatre bassins des Saisons les guirlandes (qui le croirait?) étaient peintes au naturel. Les animaux aussi font leur partie dans le concert. Ne parlons pas de ceux que la mythologie con-

fond avec l'humanité comme les superbes Tritons de la Pyramide, si souples dans l'enroulement visqueux de leurs



Fig. 108. — GROUPE D'ENFANTS. MODÈLE PAR LERAMBERT.
(*Extrait du Parc de Versailles par Brière. A. Lévy, édit.*)

Bronze de 1688. Deux des innombrables enfants de Versailles, toujours agissant, toujours jouant. L'humour à Versailles. Modelé élastique, mais ferme encore, sobre d'accents et dépourvu de fossettes ; mouvement souple, mais réservé. Pudeur scrupuleuse, même devant la nudité ingénue de l'enfant. — Beau motif antique du trépied, où reste, dans la perpétuelle robustesse de Versailles, quelque chose de la grâce alexandrine.

nageoires. Mais les fauves que Houzeaux déchaîne en luttes féroces transposent dans la cire fondue la passion alors unanime de la chasse chaude et sanglante. Il y a donc dans le Versailles du Grand Roi, et ailleurs, de ma-

gnifiques sculpteurs animaliers? Oui, et ils savent même, au Labyrinthe, surprendre les animaux dans leur allure quotidienne et familière. Ce sont les trente-neuf piquantes fables de plomb ciselé et peint, la zoologie narquoise du « Bonhomme », modelée toute vive dans le métal le plus plastique et coloré.

Sur ce petit monde aujourd'hui disparu deux personnages régnaient : l'Amour de Tubi, souriant, svelte déjà à la façon du XVIII[e] siècle et presque mièvre, et un grotesque petit bossu, Esope, qui s'avance pour en conter une bien bonne, dans un rictus. L'art de Versailles, qui civilise Diogène dans le Terme de Lespagnandel, laisse au vieux fabuliste dans le bronze de Le Gros sa laideur humoristique. Après cela à quoi bon rappeler les innombrables enfants qui répondent du parc à ceux du château? Ils apportent du nouveau : le mutin dans l'expression, sans mignardise, le modelé des chairs rondes, mais sans plis ni fossettes et un peu général encore, le mouvement flexueux sans qu'il fasse la boule. On pourrait dire les « Enfants Versailles » comme on dira au XVIII[e] siècle les « Enfants Falconet » : c'est une autre génération, plus robuste maintenant, voilà tout (fig. 108).

Même chez les êtres humains ou divins, qui sont moins près de l'instinct, le naturel avive souvent le style. Pour les accuser en gros de convention il faut n'avoir pas examiné, par exemple, sur la façade du parc les masques du rez-de-chaussée (fig. 109, 110). Parmi les Ages de la vie, qui sont comme les Saisons de l'homme, le vieillard est un chef-d'œuvre de crispation sculptée, la vieille un chef-d'œuvre de décharnement. Le robuste ciseau des Marsy y a fouillé la pierre avec une énergie que pousse l'amer sentiment de la caducité. Mais une pointe de fantaisie, et toujours le sens infaillible du décor relèvent cette vérité

implacable, qui ne dégénèrera jamais en romantisme satanique. Ils font antithèse à travers l'étendue du parc à ceux de Trianon-sous-Bois, qui sourient de jeunesse. Quant aux Saisons elles-mêmes, elles sont un excellent exemple de naturalisme psychologique mais discret : le





Fig. 109 et 110. — MASQUES DÉCORANT DES CLEFS.
(*Versailles. Façade sur le jardin*)
(*Extrait du Château de Versailles, par Brière. A. Lévy, édit.*)

Vers 1674, par les Marsy. Le naturalisme dans l'art classique de Versailles, à propos des Ages de la vie. La Vieillesse, d'une vérité toujours plus originale que l'enfance ou l'âge mûr. Taille large et brusquée, modelé accidenté. La chevelure du vieillard est de glaçons, car la vieillesse, c'est l'Hiver. En fin de compte, le vrai classicisme ne caractérise que pour généraliser.

Printemps de Magnier, l'Hiver de Girardon surtout, vieillard frileux, qui tente de ranimer à un réchaud ses membres raidis. Pour mesurer la sensibilité du ciseau qui l'a sculpté, il faut le voir quand l'hiver, le vrai, celui dont la figure est universelle et anonyme, a dépouillé les arbres où il est adossé. Ici encore la Nature a pénétré dans l'œuvre d'art. Mais toujours à Versailles la vérité se règle sur la « convenance », même quand les nymphes à genoux lavent le pied que leur tend Apollon : elle n'est jamais

vulgaire. Elle se règle aussi sur les exigences d'un vaste décor. Le sculpteur, quand il creuse l'expression sur les traits, dans les plis, quand il caresse ou fouaille le modelé pour être vrai, obéit sans même y penser à une double discipline : celle du goût classique qui est noble, celle de Versailles qui est un accord unanime.

C'est ici précisément que se pose la question délicate de la personnalité des artistes. Trouve-t-elle le moyen de se manifester sans détonner ? Si oui, à quoi bon s'occuper d'eux puisque ce qui intéresse à Versailles c'est la symphonie, non les musiciens ? Surtout si un chef d'orchestre, comme Le Brun, a donné le ton ? La question n'a rien de pressant à propos du gros de l'équipe, les Magnier, les Hardy, les Lepaultre, Poultier, Raon, Arcis, Mazeline, Hurtrelle, Van Clève, Burette, Regnaudin, Le Hongre : ce sont de bons artistes dont l'œuvre retient le regard quand il s'est posé sur elle; mais elle ne l'accroche pas, sauf celle du souple et délicat Tubi. En général elle se fond dans l'harmonie totale. Mais Coysevox et Girardon, c'est merveille comme leur note personnelle s'y fait entendre sans la rompre. Et c'est bien la forte, l'éternelle leçon de Versailles, qu'un vrai tempérament peut rester soi dans la discipline joyeusement acceptée.

Le complet Coysevox suit la direction des chefs de chœur, Le Brun et Mansart. Mais dans chacune de ses statues on reconnaît certaines des qualités qui font le merveilleux équilibre de son œuvre. S'il prend à l'antique, dans la Vénus accroupie ou dans la Nymphe à la coquille, ses formes pleines et la beauté de ses figures, il y insinue un charme doux que l'antiquité n'a pas connu. Nerveux et puissant, il modèle les corps nus de la Garonne et de la Dordogne. Quand il est tenté par la vie en fleur

il tourne les formes rondes des enfants sur l'escalier des Princes et sur la corniche dorée de la Galerie des Glaces. Mais même alors, et toujours, la noblesse générale de Versailles est en lui. C'est hors d'ici qu'il se laisse imprégner par l'air nouveau que respire joyeusement la fin du siècle : une grâce plus fine, plus aiguë. C'est dans les jardins du duc d'Antin que la duchesse de Bourgogne

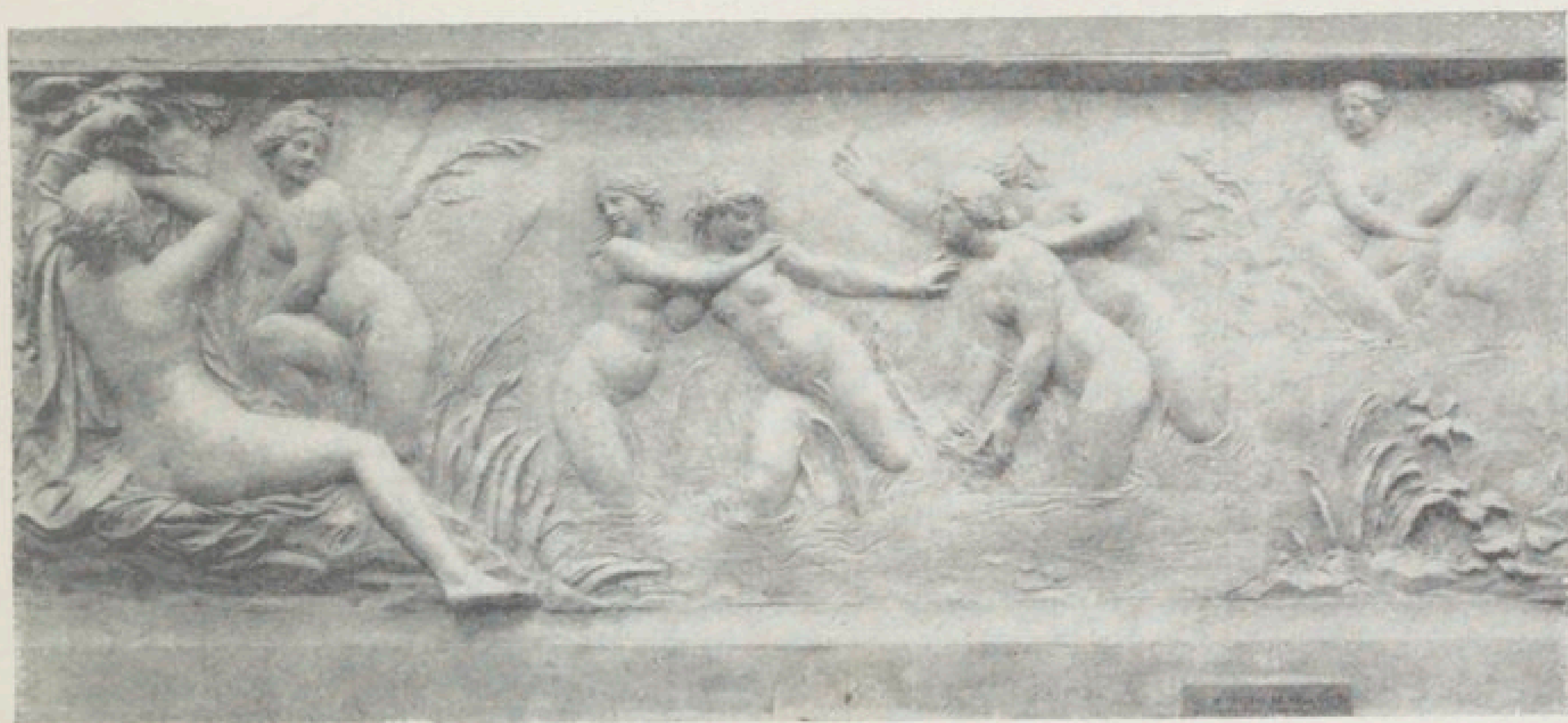


Fig. 111. — GIRARDON. BAIGNEUSES DE LA FONTAINE DE DIANE.
(Parc du château de Versailles)

Exécution de Girardon, probablement sur un croquis de Le Brun. Grâce féminine dans la souplesse du plomb. Souvenir d'un tableau du Dominiquin, qui a communiqué son pittoresque au bas-relief. Les formes sont modelées dans le clair obscur et les fonds dégradés comme sous la caresse du pinceau. *Photo Lévy-Neurdein.*

(1710), souriante, légère et presque nue, courait avec sa levrette vers l'avenir qu'elle n'a pu atteindre (fig. 70).

Plus intéressant est le cas de Girardon parce qu'il est plus docile à la pensée de Le Brun. Comment peut-il donc rester lui-même ? Mais les dessins qu'on lui fournit, il les interprète. La douceur de son modelé, le coulant de sa ligne, excellent à la nudité flexible des nymphes qui se baignent autour de Diane. Dans les bas-reliefs, comme celui-ci, son ciseau a les suavités du pinceau, sa vision le pittoresque du peintre (fig. 111). En statue il caresse sans mièvrerie la grâce des trois nymphes qui font la toilette

d'Apollon, dont l'éphébie à la fois virile et gracieuse est aussi de son style. Il sait opposer la chair pleine et tendre de Proserpine aux membres musculeux du dieu des Enfers qui la ravit, mais sans pousser le contraste ni le mouve-



Fig. 112. — PIERRE PUGET. MILON DE CROTONE.
(*Musée du Louvre*)

1682. Art contracté, qu'inspire la souffrance. Parent de l'art rhodien (le Laocoon), de l'art de Michel-Ange, du Bernin et des « martyres » du seicento. Science anatomique qui fait saillir à l'excès muscle et veine, mais aussi don de faire frissonner la chair. Oppositions de mouvements selon le principe italien du Contraposto. Habileté à déguiser les étais nécessaires pour soutenir ce colosse en tumulte. *Photo Lévy-Neurdein.*

ment jusqu'à la violence qui plaît au Bernin. Dans ce milieu où la femme est moins savamment traitée que l'homme, il est le féminin, au ciseau déjà voluptueux. Cela du reste ne l'empêche pas de traduire la trivialité primesautière des êtres engoncés dans la nature comme les Tritons souples de la Pyramide, ni la mélancolie gre-

lottante de l'Hiver. Ainsi le moi de ces grands artistes reste discernable dans l'harmonie fondue de Versailles.

Un seul semble au premier abord y échapper : un fougueux, un indiscipliné, Pierre Puget. Déjà le profil du



Fig. 113. — PIERRE PUGET. PERSÉE DÉLIVRANT ANDROMÈDE.
(*Musée du Louvre*)

1684. Groupe tumultueux et colossal, où collaborent des souvenirs de l'antique, de Jean Bologne, des peintres « bolonais », surtout du Bernin, et plus encore le génie passionné du sculpteur. Contraste entre les carnations fluides de la petite Andromède et la musculature ressentie du gigantesque Persée. Masse déchiquetée. Recherche de l'équilibre dans l'élan en diagonale (souvenir du gladiateur Borghèse). *Photo Lévy-Neurdein.*

Roi sur le médaillon de Marseille ne ressemble à rien de ce que faisait l'iconographie officielle : le grand nez bourbonien s'avance comme une proue, la cravate étale ses coques en haut-relief comme une frégate ses voiles. L'ensemble est d'un « fendant » prodigieux. Mais restons à Versailles. Le Persée et Andromède, le Milon, nous

paraissent dans leur torsion en spirale, dans le mouvement heurté de leur silhouette, d'une exubérance qui va jusqu'au lyrisme. Le voilà, le baroque berninesque. Ces deux violences, qui nous plaisent, à nous, devaient, semble-t-il, « jurer » dans la demi-lune, au milieu de cet universel accord. Mais est-ce vrai ? Le Roi les voulut, et peut-être leur choisit cette place d'honneur, qui est juste au centre du jardin. Il les montrait avec un plaisir particulier. La Reine, devant le Milon que le lion dévore, dit son mot, mais de simple pitié : « Ah ! le pauvre homme ! » La gent redoutable des courtisans trouva seulement Andromède trop courte, trop petite pour Persée, c'est-à-dire sans doute trop éloignée de la sveltesse primaticienne aimée de l'ancienne cour et de celle du XVIIIe siècle qu'on sentait venir. Mais rien contre le mouvement des formes. Il y a du reste plus d'une façon d'avoir du style. Et quand une œuvre y atteint elle est toujours à sa place dans une grande et calme ordonnance. Et puis, c'est dans une petite salle que l'agitation baroque paraît sans cause : ici, comme toujours, l'espace amortissait l'exubérance. Le goût de Versailles fut donc plus large qu'on ne pense. Les deux groupes du puissant sculpteur de Toulon (fig. 112 et 113) jetaient simplement une note sonore dans cette musique de cour : comme une fanfare cuivrée parmi les violons du Roi.

Versailles, en nous révélant le pur esprit classique, nous en offre les grandes leçons. On peut les écouter sans rien renier des magnifiques conquêtes du XIXe et même de notre XXe siècle.

Leçon de discipline d'abord. Nous sentons que nulle part au monde, sauf dans une cathédrale gothique, ne fut réalisée une aussi parfaite harmonie. Aucune œuvre ici

ne cherche à valoir par elle-même, mais par l'immense accord où elle participe. S'organiser, pour se mieux intégrer dans une organisation supérieure, et réaliser ainsi par développements successifs, l'ordre universel, voilà l'idéal commun. Chacun pour tous et tous pour un. Nous savons depuis lors ce que peut le particularisme anarchique : la



Fig. 114. — COYSEVOX. ANSE DU VASE DE LA GUERRE.
(*Parc de Versailles*)

Art très « senti ». Humanisme païen qui est encore près des choses. En cette figure de satyre, sensuelle et secrète, taillée largement même dans la richesse des accents, se condense la mythologie du parc de Versailles, plus spontanée et ingénue qu'on ne croit.
Photo Lévy-Neurdein.

décoration incohérente du Panthéon en étale sous nos yeux les méfaits. Et ce qu'il faut redire, c'est que jamais une vraie personnalité ne se noie dans cette discipline aux larges ondes. Partout ici on reconnaît, même sans leur signature, Mansart, Le Brun, Le Nôtre et Coysevox.

Autre leçon. Naturalisme et humanisme, loin de s'exclure nécessairement, peuvent s'aider. L'humanisme au XVIIe siècle, comme au XVIIIe et comme toujours, est une façon de jouir des choses. La mythologie leur est même comme une méthode de jouissance ; ils vont jusqu'à exa-

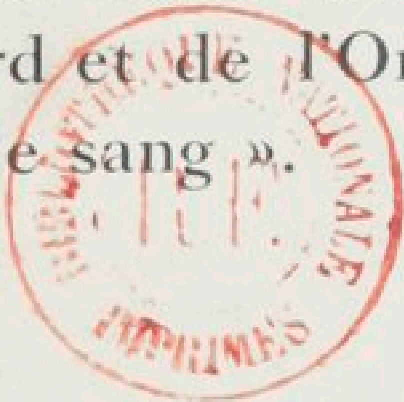
gérer une des plus heureuses vérités qu'il y ait au monde, à savoir que la culture ajoute au plaisir et même à l'émotion. L'art ne s'oppose donc pas aux sensations que nous prodiguent les choses : au contraire il les exalte. Pour eux il se confond avec la nature. Les gens qui ont inspiré ou fait ces statues, ce dessin de jardin, ces fabriques, jouissent mieux, dans ces transpositions réfléchies, des prestiges du printemps et des jaillissements multiformes de l'eau. A cette époque l'impression directe et l'œuvre composée pactisent de bonne grâce. Il arrive, à Versailles, que l'art est une des formes de la vie, même l'art de vivre. Au début en effet Versailles fut avant tout le décor des Fêtes galantes (1664-1674), où la jeunesse du Roi éclatait en feux d'artifices et concerts : tous les « plaisirs de l'Isle Enchantée ». A la fin, c'est bien autre chose. Le Grand Canal a beau être alors d'un dessin géométrique et alimenté par de laborieux expédients qui forcent la nature : dans les nuits d'été, en gondoles conduites par des matelots venus des lagunes, des fêtes vénitiennes y glissent doucement au son pâmé des violons. Le placide Félibien en est tout remué. L'ardeur des nuits romantiques est égalée, mais elle reste contenue : pas d'apostrophes ni de serments à la lune; les sanglots y restent des soupirs. L'art lui-même s'est chargé de condenser le double sens du jardin dans une merveilleuse figure, sculptée deux fois en bas-relief par Tubi et Coysevox : c'est tout bonnement un masque de Faune, lieu-commun bien rebattu de l'iconographie classique (fig. 114). Mais il est magnifique ici d'expression salace et secrète. Il ricane, parce que sous cet humanisme universel il perçoit la revanche de la nature. Ici, qui prend la peine d'écouter la voûte de la Galerie, les gravures de l'Escalier des Ambassadeurs et le décor du Parc, entend des résonances profondes : le désir de se déployer, de vivre et de jouir royale-

ment. Certes, Louis XIV est « Sa Majesté », noble, précis et méthodique comme l'art qui l'entoure ; mais aussi il est « entripaillé comme quatre », se grise du parfum violent des tubéreuses et du jasmin d'Espagne, et... il aime avec fureur. Versailles, né de l'amour, est resté jusqu'au bout le cadre de passions de feu, mais elles se relevaient de décence extérieure et sous Mme de Maintenon elles couvaient sous la cendre. Cette humanité est racinienne : c'est dire ce qui remue sous les formes étudiées où elle semble se contraindre. Il n'est que d'écouter Pyrrhus moduler devant Andromaque sa passion meurtrière ou de regarder sur le buste de Coysevox le rapace au bec courbé, je veux dire Condé (fig. 69).

Versailles nous dit encore qu'il n'y a pas forcément antinomie entre le tempérament et la règle. Sans doute l'art classique est doctrinaire, impérieux, et la volonté en art est inhibition. Ne dissimulons pas qu'elle contraint un peu la sensibilité spontanée. Il faut répéter que notre XVIIe siècle ne nous offre rien qui ressemble au lyrisme déchaîné de Rubens, à la retenue fière de Velasquez, au mystère profond de Rembrandt. Il y a même un appauvrissement certain de la langue artistique. Mais qu'on songe de quelle rançon il a fallu payer les inestimables conquêtes du Romantisme. La règle alors n'étouffe pas l'âme, mais en lui imposant la forme classique elle nous oblige à creuser pour trouver le fond. L'art classique ne se donne pas du premier coup, tout à tous : il se révèle lentement à l'élite.

Une dernière leçon. Esprit classique et libéralisme peuvent, chez les meilleurs, aller ensemble. Même dans la seconde partie du siècle, qui est la plus classique, même à Versailles, naturalisme et fantaisie abondent sous le grand style. Aussi cet art s'impose-t-il par moments à l'École

même qui affectera de le renier. Victor Hugo raille cette nature tirée au cordeau, mais il y vient écouter la Statue « qui sait le grand secret et sourit ». Delacroix décorateur doit presque autant à Le Brun qu'à Rubens : il lui succède à la Galerie d'Apollon du Louvre, et c'est parce qu'il vient demander des leçons à la Galerie des Glaces que son œuvre, de mythologie apollinienne et solaire elle aussi, se fond si harmonieusement dans le décor qu'avait commencé le peintre du Grand Roi. Lorsque Chassériau à son tour entreprend de décorer la Cour des Comptes, il vient demander à la galerie et au parc automnal les tons de pourpre et d'or. Nous aussi de temps en temps nous revenons volontiers à l'art classique. Ce n'est pas parce que des apologistes de talent font réclame à cet art de foi et de Roi; c'est parce que dans notre individualisme artistique qui tire à hue et à dia pour amener le magnifique avenir, nous aimons à nous retourner vers cette discipline grandiose qui s'appelle Poussin et Versailles. Même le peuple s'y complaît : il faut le voir, le dimanche, regarder les Bergers d'Arcadie ou s'ébattre dans les avenues rectilignes, pour comprendre que notre vieux pays, héritier de Rome autant que du Nord et de l'Orient, garde beaucoup de classicisme « dans le sang ».



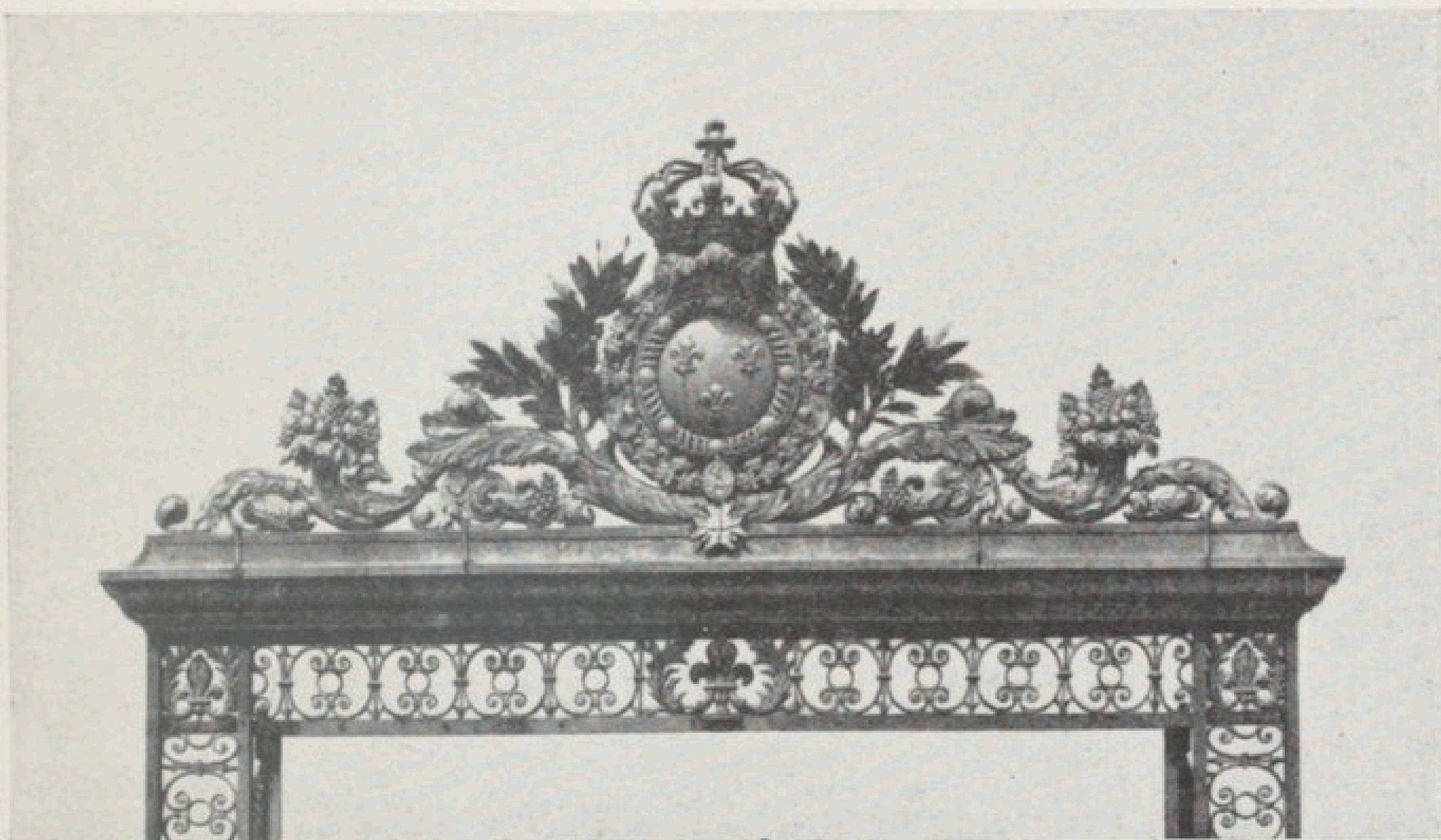


Fig. 115. — GRILLE D'ENTRÉE DU CHATEAU DE VERSAILLES.

Refaite. « Symbolisme » qui dès l'entrée nous parle du Roi. La vertu architectonique demeure même dans l'art décoratif le plus ajouré. Style général d'une époque qui en tout veut et sait construire. Robustesse et richesse dorée. *Photo Lévy-Neurdein.*

PRINCIPAUX OUVRAGES A CONSULTER

OUVRAGES GÉNÉRAUX

Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV, publiés par J. GUIFFREY, 3 vol., 1881-1887-1891. — *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, publiés par DUSSIEUX, SOULIÉ, CHENNEVIÈRES, P. MANTZ, MONTAIGLON, 2 vol., 1854. — André FÉLIBIEN, *Des principes de l'Architecture, de la Peinture, de la Sculpture*, Paris, 1676. — Ch. PERRAULT, *Mémoires*, Avignon, 1759. — CHANTELOU, *Journal du Voyage du Cavalier Bernin en France*, publié par Ludovic LALANNE, Paris, 1885. — MARIETTE, *Abecedario*, 6 vol., 1851-1860. — L. COURAJOD, *Leçons professées à l'École du Louvre, t. III, Origines de l'Art moderne*, Paris, 1903. — Henri LEMONNIER, *L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, 2ᵉ édit., Paris, 1912. *L'Art français au temps de Louis XIV*, Paris, 1913. — *Histoire de l'Art* publiée sous la direction d'André MICHEL, t. VI (Chapitres de G. BRIÈRE, d'André MICHEL et d'Henri LEMONNIER). — GENEVAY, *Le style Louis XIV*, 1886. — Émile BOURGEOIS, *Le Grand Siècle. Les Arts et les idées*, Paris, 1896. — *Les tables de la Gazette des Beaux-Arts et de la Revue de l'Art, Le Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français.*

L'Institution et la doctrine académiques. — Anat. de MONTAIGLON, *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (les premiers vol., 1875 et sq.). — Henri JOUIN, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 1883. — André FONTAINE, *Conférences inédites de l'Académie Royale*, 1906; *Les Doctrines d'Art en France, de Poussin à Diderot*, Paris, 1909; *Académiciens d'autrefois*, 1914. — Jules GUIFFREY, *Collection des livrets des anciennes Expositions*, Paris, 1865; *Les origines de l'Acad. de France à Rome* (Journal des Savants, 1907); *Les premiers pensionnaires*, id, 1909). — Henry LAPAUZE, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, 2 vol., Paris, 1924. — De MONTAIGLON, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, les 4 premiers vol., Paris, 1887-1893. — L. COURAJOD, ouvr. déjà cité. — L. HOURTICQ, *L'Art académique* (Revue de Paris, 1904).

L'ARCHITECTURE

Généralités. — Henry LEMONNIER, *Procès-verbaux de l'Académie d'Architecture*, t. I à III, 1910-1912. — Jean MAROT, *Recueil de plans, profils... des palais, châteaux..., bâtis à Paris et aux environs*, 1721. — Le MUET, *Manière de bâtir pour toutes sortes de personnes*, Paris, 1623; *Traité des Cinq Ordres d'Architecture..., traduit de Palladio*, 1645. — François BLONDEL, *Cours d'Architecture*, 2 vol., 1675-1683. — Abraham BOSSE, *Traité des manières de dessiner les Ordres de l'Architecture antique*, 1659. — Charles PERRAULT, *Mémoires de ma vie*, et Claude PERRAULT, *Voyage à Bordeaux*, publiés par Paul BONNEFON, Paris, 1909. — Id., *Les dix Livres d'Architecture de Vitruve corrigés et traduits*, Paris, 1684. — D'AVILER, *Cours d'Architecture...* 2 vol., Paris, 1691. — SAUVAL, *Hist. et Recherches des Antiquités de la Ville de Paris*, Paris, 1724. — Germain BRICE, *Description Nouvelle de Paris*, édit. de 1752, Paris. — DEZALLIER d'ARGENVILLE, *Vies des plus fameux architectes*, Paris, 1787. — MARIETTE, *Architecture française*, 2 vol., 1727. — J. Franc. BLONDEL, *L'Architecture Française*, 4 vol., Paris, 1752-1756.

BAUCHAL, *Nouveau Dictionnaire biographique des architectes français*, Paris, 1887. — SAUVAGEOT, *Palais, châteaux, hôtels et maisons*, Paris, 1867. — GEYMULLER, *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, 1898. — HUMPHRY WARD, *The Architecture of the Renaissance in France*, Londres, 1911. — Marcel REYMOND, *De Michel-Ange à Tiepolo*, Paris, 1912. — Corrado RICCI, *L'Architecture baroque en Italie*, 1911. — H. LEMONNIER, *Hist. de l'Art* sous la direction d'André MICHEL, t. VI, 1er et 2e vol. — *L'Architecture*, revue publiée sous la direction de Louis HAUTECŒUR à partir de 1921, passim.

Les œuvres et les hommes. — Abbé CHENESSEAU, *La cathédrale Sainte-Croix d'Orléans*, 1921. — CHARVET, *Étienne Martellange*, Lyon, 1874, et H. BOUCHOT dans Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, 1886. — BRUTAILS, *De la persistance des formes architecturales en Bordelais* (Soc. Archéologique de Bordeaux, 1892). — Louis SERBAT, *L'Architecture des Jésuites au XVIIe siècle* (Bulletin Monumental, 1902 et 1903). — MAQUET, *Paris sous Louis XIV*, 1883. — J. BAYET, *Les Richesses d'Art de la Ville de Paris. Les édifices religieux aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1910. — L. HAUTECŒUR, *Les survivances gothiques dans l'architecture classique* (« L'Architecture », nos 4 et 5). — Charles PORÉE, *Les grands retables des XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1890.

L. LAMBEAU, *La Place Royale*, Paris, 1906. — Léon BATTIFFOL, *Marie de Médicis et les arts* (Gaz. des B.-A., 1905 et 1906). — HUSTIN, *Le Palais du Luxem-*

bourg, 2 vol., Paris, 1904 et 1911. — G. Pannier, *Salomon de Brosse*, Paris, 1911. — C[te] Léon de Laborde, *Le Palais Mazarin... au XVII[e] siècle*, Paris, 1846. — Dupezard, *Le Palais Royal de Paris*, s.d. — Verne, *Le Louvre sous Henri IV et Louis XIII* (Rev. de l'Art, 1924, t. I). — J. Vacquier, *Les Vieux hôtels de Paris, L'Hôtel Lambert de Thorigny*, Paris, 1913. — Louis Dimier, *Le style Louis XIV à l'Hôtel Lauzun*, Paris, 1919. — Vignier, *Le château de Richelieu*, 1876 et Bonnaffé, dans Gaz. des B.-A., 1882. — Léon Deshairs, *Le château de Maisons*, Paris, 1911. — Paul Vitry, *Le château de Maisons-Laffite*, Paris, 1912. — Chatelain, *Le surintendant Nicolas Foucquet*, 1905. — Cordey, *Le château et le parc de Vaux-Le-Vicomte*, Paris, 1913. — Henri Lemonnier, *Le collège Mazarin et le palais de l'Institut*, Paris, 1921.

de Boislisle, *La place des Victoires et la place Vendôme* (Mémoires de la Société de l'Hist. de Paris, 1888). — Ruprich-Robert, *L'église et le monastère du Val-de-Grâce*, Paris, 1875. — Félibien, *Description de l'Eglise royale des Invalides*, 1702-1706. — Louis Dimier, *Les Invalides* (Petites monographies des grands édifices de la France). — Blondel, *Le Louvre* (dans l'Architecture Française, t. IV). — Alf. Babeau, *Le Louvre et son Histoire*, nouv[lle] édit., Paris, 1895. — Mirot, *Le Bernin en France. Les travaux du Louvre* (Mém. de la Soc. de l'hist. de Paris, 1904). — Esmonin, *Le Bernin et la construction du Louvre* (Bullet. de la Soc. d'Hist. de l'A. moderne, 1911). — L. Hautecœur, *L'auteur de la Colonnade du Louvre* (Gaz. des B.-A., mars 1924). — *Les grands Palais de France. Le Louvre et les Tuileries*, Paris, 2 vol. in-f°, 1924. — Guillaumot, *Le château de Marly*, 1865. — M[lle] Chamchine, *Le château de Choisy*, Paris, 1910. — Ch. Harlais, *Le château de Clagny à Versailles*, Paris, 1912. — Paul Biver, *Histoire du château de Meudon*, Paris, 1922.

Versailles et les Jardins. — Consulter au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale les estampes d'Israël Silvestre, de Pérelle, de Sébastien Leclerc, de Rigaud, etc.

Félibien, *Descript. sommaire du chât. de Versailles*, édit. 1674, 1696. — Piganiol de la Force, *Nouvelle descript. des château et parc de Versailles*, Paris, 1704. — Blondel, *L'Architecture française*, t. IV. — Dussieux, *Le chât. de Versailles*, 2 vol., 2[e] édit., 1889. — Louis Battiffol, *Le chât. de Versailles sous Louis XIII* (Gaz. des B.-A., 1913). — Cazes, *Le château de Versailles*, 1910. — A. Pératé, *Versailles* (Collect. des Villes d'art célèbres), 1904. — *La décoration de Versailles au XVII[e] siècle* (Gaz. B.-A., 1895, II). — — de Nolhac, *La création de Versailles*, Paris, 1901. *Hist. du château de Versailles sous Louis XIV*, 2 vol., 1911. — *Les grands palais de France. Versailles*, Introd. par de Nolhac, 2 vol., Paris, 1910. — *Versailles, les intérieurs et les jardins*, 1924. — *La chapelle royale de Versailles*, Paris, s. d. — G. Brière, *Le château de Versailles, Architecture et décoration*, 2 vol., 1907. — *Le parc de Versailles, Sculpture décorative*, 1911. — Mauricheau-Beaupré et Hennet de Goutel, *Le château de Versailles et ses jardins*, 1924. — Magnien, *Le Trianon de marbre pendant le règne de Louis XIV* (Rev. de l'Hist. de Versailles, 1908). — Léon Deshairs, *Le grand Trianon*, 1908. — de Nolhac, *Les grands Palais de France. Les Trianons*, Paris, s. d. — Titeux, *Saint-Cyr et l'Ecole spéciale Militaire*, Paris, 1904.

Boyceau, *Traité du Jardinage.....*, 1638. — Claude Mollet, *Théâtre des plants et jardinages...*, 1652. — Dezallier d'Argenville, *La Théorie et la pratique du jardinage. Les jardins de plaisance et de propreté*, Paris, 1713. — J. Guiffrey,

André Le Nostre (Collect. des Grands Artistes). — DE NOLHAC, *Les jardins de Versailles*, 1906. — BARBET, *Les grandes eaux de Versailles*, 1907. — CORPECHOT, *Les jardins de l'Intelligence*, 1912. — M. FOUQUIER, *Des divers styles de jardins*, 1914. — H. STEIN, *Les jardins de France*, Paris, 1913.

LA SCULPTURE

Généralités. — Gérard AUDRAN, *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité*, Paris, 1683. — MONTAIGLON, *Procès-verbaux de l'Académie royale de Peint. et de Sculpt.* (les premiers volumes, à partir de 1675). — D'ARGENVILLE, *Vies des fameux sculpteurs*, 1787. — L. COURAJOD, *Leçons professées à l'Ecole du Louvre*, t. III. — L. GONSE, *La Sculpture française*, 1895. — Stanislas LAMI, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'Ecole française du Moyen Age au règne de Louis XIV*, et *Les Sculpteurs de l'Ecole française. Règne de Louis XIV*, 1906. — MENESTRIER, *Des décorations funèbres*, Paris, 1684. — Mlle INGERSOLL-SMOUSE, *La sculpture funéraire aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1912. — André MICHEL, *Hist. de l'Art*, t. V et VI.

Les hommes et les œuvres. — Paul VITRY, *Deux familles de sculpteurs, les Bourdin et les Boudin* (Gaz. des B.-A., 1896). — L. COURAJOD, *Guill. Dupré statuaire*, dans Leçons du Louvre, t. III. — Id., *Jean Warin*, Paris, 1881. — Charles PERRAULT, *Hommes illustres du XVIIe siècle. Vie de J. Sarrazin.* — VAUDIN, *Gilles Guérin sculpt^r^ du mausolée de Vallery*, 1880. — Henri STEIN, *Les frères Anguier* (Réunion des Soc. des B.-A. des Départem^ts^, 1889).

S. FRACHETTI, *Il Bernini*, Milano, 1900. — Marcel REYMOND, *Le Bernin*, 1910. — DE NOLHAC, *Les premiers sculpteurs de Versailles* (Gaz. des B.-A., 1899). — *Les jardins de Versailles*, 1913. — BRIÈRE, *Le parc de Versailles. Sculpture décorative*, 1911. — Sur Desjardins, le Bullet. de la Soc. de l'Hist. de l'Art français moderne, 1908, ét Gaz. des B.-A., janv.-mars 1917. — FERMELHUIS, *Eloge de Coysevox*, Paris, 1721. — Henry JOUIN, *Antoine Coysevox, sa vie, son œuvre*, Paris, 1883. — KELLER-DORIAN, *Catalogue raisonné de l'œuvre d'Antoine Coysevox* (1640-1720), Paris, 1921. — André MICHEL, *Antoine Coysevox* (Rev. de Paris, 15 août 1922. — P. VITRY, *Antoine Coysevox* dans le Bullet. de la Soc. Hist. de l'Art français, 1922. — A. BOINET, *Les bustes de Coysevox de la Biblioth. Sainte-Geneviève* (Gaz. des B.-A., 1920, II). — CORRARD de BRÉBAN, *Notice sur la vie et les ouvrages de Franç. Girardon de Troyes*, 1850. — GABILLOT, *Quelques croquis de François Girardon* (Gaz. B.-A., 1918). — Louis RÉAU, *Un bas-relief du tombeau de la princesse de Conti par Girardon* (Rev. de l'Art. janv. 1922). — Léon LAGRANGE, *Pierre Puget*, 1868. — Phil. AUQUIER, *Pierre Puget* (Collect. des grands artistes). Id., *Pierre Puget décorateur et mariniste*, Paris, s. d. — Mlle INGERSOLL-SMOUSE, *Pierre le Gros et les Sculpteurs français à Rome vers la fin du XVIIe siècle* (Gaz. des B.-A., 1913, II).

LA PEINTURE

Généralités. — Anat. de MONTAIGLON, *Procès-verbaux de l'Acad. Royale de Peint. et de Sculpture* (les premiers vol. 1875). — *Inventaire des tableaux du Roi*, rédigé par Nic. BAILLY, Paris, 1899. — FÉLIBIEN, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres*, 3e et 4e parties, 1679-1685 *et Description des ouvrages de peinture faits pour le Roi*, Paris, 1671. — Henri TESTELIN, *Sentiments des plus habiles peintres*, Paris, 1696. — Roger de PILES. *Abrégé de la vie des Peintres*, 1699. — DARGENVILLE, *Abrégé de la vie*

des plus fameux peintres, 1745-1752. — MARIETTE, *Abecedario, op. cit.* — GUIFFREY et P. MARCEL, *Inventaire des dessins du Louvre et de Versailles, École Française*, 9 vol., 1907-1913. — Phil. de CHENNEVIÈRES, *Recherches sur quelques Peintres provinciaux de l'ancienne France*, 4 vol., 1847-1862, et *Essai sur l'Histoire de la Peint. française*, Paris, 1894. — Henri LEMONNIER, *Les Carrache* (Bullet. de la Soc. d'Hist. de l'Art franç. moderne, 1911).— ROUCHES, *La Peinture bolonaise à la fin du XVIe. Les Carrache*, 1913, et *Le Caravage*, 1920. — R. PEYRE, *Les Carrache*, Paris, 1925 (Collect. des grands Artistes). — Pierre MARCEL, *La Peinture française de la mort de Le Brun à Watteau*, 1904. — Jean de FOVILLE, *La Peinture classique*, Paris, 1911. — Louis GILLET, *La Peinture. XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1913. — L. HOURTICQ, *De Poussin à Watteau*, Paris, 1921.

Les Peintres. — B. PICART, *Les peintures de Ch. Le Brun et d'Eust. Le Sueur qui sont dans l'hôtel du Président Lambert*, dessinées et gravées..., Paris, 1740. — VITET, *Eustache Le Sueur*, 1853. — ROUCHES, *Eustache Le Sueur*, 1923 (Collect. Art et Esthétique). — Paul JAMOT, *Les frères Le Nain. Essai de classement et de chronologie* (Gaz. des B.-A., avril 1922, janvier et mars 1923). — L. DIMIER, *Les fresques de Sim. Vouet à la voûte de la nymphée du château de Wideville...* (Gaz. des B.-A., 1894, II). — DEMONTS, *La formation de Simon Vouet en Italie* (Bullet. de la Soc. d'Hist. de l'Art français, 1913). — GAZIER, *Phil. et J.-B. de Champaigne*, Paris, 1893 et *Port-Royal au XVIIe siècle, Images et Portraits* (Introduction d'André Hallays), Paris, 1909. — Henri STEIN, *Phil. de Champaigne et ses relations avec Port-Royal*, 1892. — André FONTAINE, *L'Esthétique janséniste* (*Rev. de l'Art*, 1908). — André HALLAYS, *Le Pèlerinage de Port-Royal*, 1909. — Mme Stanislas MEUNIER, *Phil. de Champaigne*, Paris, 1925. — Sur Claude VIGNON, cf. Revue Universelle des Arts, t. XVIII, XXI, XXII. — Roger MARX, *Les tableaux de Claude Vignon au château de Thorigny* (Bullet. des Musées, 1890). — Anatole DAUVERGNE, *Notes sur le Valentin* (Gaz. des B.-A., 2e période), t. XIX. — PONSONAILHE, *Sébastien Bourdon*, 1891. — P. H. THOMAS, *Séb. Bourdon, portraitiste* (Gaz. des B.-A., 1912). — L'HUILLIER, *Claude Lefebvre* (Réunion des Soc. des B.-A. des départements, 1892). — Mme PATTISON, *Claude Lorrain*, 1884. — Raymond BOUYER, *Cl. Lorrain*, Paris, 1905 (Collect. des grands Artistes). — Quarante dessins de Claude Gellée dit Le Lorrain, Paris, 1920. — DEMONTS, *Les dessins de Claude Gellée au Louvre*, Paris, 1923. — DE NOLHAC, *Claude Lorrain et le Paysage romain* (Etudes italiennes), janv. 1919. Id., *Roma educatrice degli artisti francesi nel Seicento. Claude Lorrain* (Roma, Nuova Antologia, 1919). — BELLORI, *Vita di Pussino*, Traduite par G. Rémond, 1903. — *Correspondance de Nicolas Poussin*, publiée par Joanny, 1911. — Paul DESJARDINS, *Nicolas Poussin. Biographie critique*, 1904 (Collect. des Grands Artistes). — MOSCHETTI, *Dell' influsso di Marino sulla formazione artistica di Nicolas Poussin*, Rome, 1913. — Otto GRAUTOFF, *Nicolas Poussin. Sein Werk und sein Leben*. Munich, 1914. — Walter FRIEDLÆNDER, *Nicolas Poussin. Die Entwicklung seiner Kunst*, Munich, 1914. — Emile MAGNE, *Nicolas Poussin, premier Peintre du Roi*, Paris, 1913. — R. SCHNEIDER, *La mort d'Adonis, de Nicolas Poussin* (Gaz. des B.-A., 1919, I.)—Id., *Les sources de Poussin* (Mélanges Bertaux, 1925). — Paul JAMOT, *Quelques œuvres de jeunesse de Poussin et les Bacchanales de Richelieu* (Gaz. des B.-A., 1921, II). — *Les dessins de Poussin*, publiés... par P. ALFASSA et L. DEMONTES, Paris, 1922. — Israël SILVESTRE, *Livre de païsages faicts sur le naturel*, Paris, s. d. — Charles LE BRUN, *Expressions des passions de l'âme gravées, par Jean Audran*, Paris, 1727. — L. MÉTIVET, *La physionomie humaine comparée à la physionomie des animaux*

d'après les dessins de Le Brun, 1917. — Henri Jouin, *Ch. Le Brun et les Arts sous Louis XIV*, 1889. — Pierre Marcel, *Charles Le Brun*, 1909 (Collect. Maîtres de L'Art). — Abbé de Monville, *La Vie de Pierre Mignard*, Paris, 1730. — J.-J. Guiffrey, *Documents sur Pierre Mignard et sa famille* (N[lles] Archives de l'Art. français, 1874-1875). — Babeau, *Nicolas Mignard*, 1895.

LA GRAVURE

Abrah. Bosse, *Traité des manières de graver en taille-douce*, Paris, 1645. — Dumesnil, *Le Peintre-graveur français*, 1835-1871. — Valabrègue, *Abraham Bosse*, 1892. — André Blum, *Abrah. Bosse et la Société française au XVIIe siècle*, et *Catalogue de l'œuvre d'A. Bosse*, Paris, 1924. — Paul Plan, *Jacques Callot*, 1914. — J. Lieure, *Jacques Callot*, 1923. — Eugène Bouvy, *Nanteuil*, Paris, 1924. — Decauville-Lachénée, *Michel Lasne*, 1889. — M[lle] Duportal, *Michel Lasne* (L'Amateur d'estampes, 1923), *Les livres à figures édités en France de 1601 à 1660*, 1914. — H. Delaborde, *Gérard Edelinck*, 1886. — Georges Duplessis, *Les Audran*, Paris, s. d.

ARTS DÉCORATIFS

De Champeaux, L'Art décoratif dans le Vieux Paris, 1898.

Tapisserie. — Guiffrey, *Les Gobelins et Beauvais*, Paris, s. d. — Id., *La Manufacture des Gobelins* (Grandes Institutions de France), s. d. — Fenaille, *Etat Général des Tapisseries de la Manufacture des Gobelins*, Paris, 1904-1912. — Id., *Histoire de la Manufacture des Gobelins*, 5 vol., Paris, 1923.

Le Meuble. — De Champeaux, *Les meubles*, 2 vol., Paris, 1885-1901. — Emile Molinier, *Histoire générale des Arts appliqués à l'industrie, Le Mobilier au XVIIe et au XVIIIe siècle*, Paris, 1899. — Id., *Le mobilier français au Musée du Louvre*, Paris, 1903. — Henri Havard, *Les Boulle*, Paris, 1893. — Boulenger, *L'Ameublement français au grand siècle*, Paris, 1913. — De Félice, *Le meuble français du Moyen Age à Louis XIII*, Paris, 1919. — Id., *Le meuble français sous Louis XIV et la Régence*, Paris, 1920. — J. Guiffrey, *Les Caffieri, sculpteurs et fondeurs ciseleurs*, Paris, 1877.

TABLE DES GRAVURES

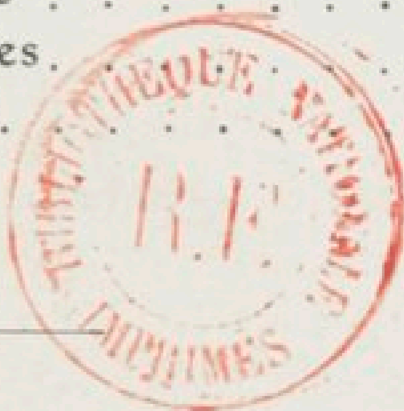


TABLE DES MATIÈRES

L'ART MONARCHIQUE ET CLASSIQUE HORS DE VERSAILLES (1661-1708)

L'ART CLASSIQUE ET MONARCHIQUE A VERSAILLES

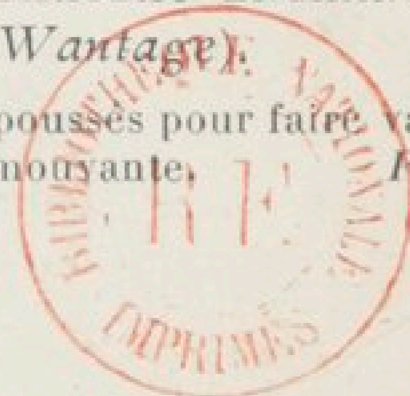
CHAPITRE III

Versailles. Le parc et son décor.



Fig. 116. — CLAUDE LORRAIN. Le chateau enchanté.
(*Collection A. Thomas Loyd (Wantage)*).

Soir sur la mer. Solitude et mélancolie. Premiers plans poussés pour faire valoir le crépuscule transparent qui baigne le château de rêve et l'eau mouvante. *Photo Bulloz.*




Paris

